Camelia Gavrilă, Mihaela Doboş

POLIROM

Receptarea textului

Noţiuni de teorie literară, limbă şi comunicare

Genuri literare, stiluri, limbaje, forme de comunicare

Camelia Gavrilă, Mihaela Doboş

RECEPTAREA TEXTULUI
Noțiuni de teorie literară, limbă şi comunicare

Scanned with OKEN Scanner

Camelia Gavrilă – profesor de limba şi literatura română, gradul didactic I, la Colegiul „Costache Negruzzi", Iaşi, doctor în ştiinţe filologice, inspector general al Inspectoratului Şcolar al Judeţului Iaşi în 1997-2000 şi 2005-2009, coordonator al Centrului Regional de Formare profesori, directori, inspectori, membru al Comisiei Naţionale de limba şi literatura română din 1997, în prezent director al Colegiului Naţional „Costache Negruzzi", Iaşi. Autor sau coautor al lucrărilor: *Lecturi critice ale textului literar*, Editura Junimea, Iaşi, 1998; *Exerciţii şi teste de limba şi literatura română*, Editura Polirom, Iaşi, 1999; *Provocările textului literar*, Editura Spiru Haret, Iaşi, 2000; *Textul literar. Ghid de receptare şi interpretare critică*, Editura Polirom, Iaşi, 2001; *Mitic şi magic în opera lui Lucian Blaga*, Editura Junimea, Iaşi, 2002; *Compendiu de teorie şi critică literară. Repere pentru bacalaureat*, Editura Polirom, Iaşi, 2003; *Evaluarea la limba şi literatura română. Teste şi repere teoretice pentru liceu şi bacalaureat*, Editura Polirom, Iaşi, 2004; *Limba şi literatura română pentru examene şi performanţă. Aplicaţii lingvistice şi stilistice pentru gimnaziu*, Editura Polirom, Iaşi, 2006; *Limba română prin exerciţii, compuneri şi teste. Repere teoretice şi aplicaţii pentru clasele a IV-a şi a V-a*, Editura Polirom, Iaşi, 2006; *Limba şi literatura română. Ghid pentru pregătirea concursurilor şi olimpiadelor şcolare*, Editura Nomina, Piteşti, 2007; *Limba şi literatura română. Lucrări de nota 10*, Editura Nomina, Piteşti, 2007.

Mihaela Doboş – profesor de limba română, gradul didactic I, la Colegiul „Costache Negruzzi", Iaşi. Formator naţional, conceptor de subiecte pentru examenul de bacalaureat (2008, 2009), evaluator de manuale şcolare. Coautor al lucrărilor: *Teste de limba română, matematică şi limba engleză pentru absolvenţii clasei a IV-a*, Editura Spiru Haret, Iaşi, 2000; *Ghid de teorie literară*, Editura Porţile Orientului, Iaşi, 2001; *Literatura română pentru liceu. Repere tematice pentru manualele alternative. Clasa a IX-a*, Editura Polirom, Iaşi, 2002; *Compendiu de teorie şi critică literară. Repere pentru bacalaureat*, Editura Polirom, Iaşi, 2003; *Limba şi literatura română – 100 de teste finale pentru capacitate*, Editura Polirom, Iaşi, 2003; *Evaluarea la limba şi literatura română. Teste şi repere teoretice pentru liceu şi bacalaureat*, Editura Polirom, Iaşi, 2004; *Limba şi literatura română pentru examene şi performanţă. Aplicaţii lingvistice şi stilistice pentru gimnaziu*, Editura Polirom, Iaşi, 2006; *Limba română prin exerciţii, compuneri şi teste. Repere teoretice şi aplicaţii pentru clasele a IV-a şi a V-a*, Editura Polirom, Iaşi, 2006; *Evaluarea Naţională 2010. Noţiuni teoretice şi variante de subiecte*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2009.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Cuvânt înainte 9

Teorie literară

Literatura .....
- Literatura – trăsături generale 13
- Opera literară 13
- Tema 14
- Motivul 15
- Viziunea despre lume în literatură 18

Opera epică .....
- Opera epică – trăsături generale 22
- Subiectul şi compoziţia 22
- Incipitul şi finalul 28
- Acţiunea şi conflictul 30
- Secvenţa narativă, episodul şi scena 32
- Tehnicile narative 33
- Instanţele comunicării în textul narativ 34
  - Autorul 39
  - Naratorul 39
  - Personajul 39
  - Cititorul 41
  - Tipurile de perspectivă narativă 43
  - Relaţiile temporale şi spaţiale în naraţiune 44
- Speciile epice 45
  - Basmul cult 47
  - Povestirea 47
  - Nuvela 49
  - Romanul 51
- Limbajul personajelor şi limbajul naratorului 54
- Stilul direct, stilul indirect şi stilul indirect liber 57
- 59

Scanned with OKEN Scanner

Opera dramatică 60
Opera dramatică – trăsături generale 60
Subiectul, acţiunea şi conflictul 64
Compoziţia 66
Personajul 66
Limbajul dramaturgiei 69
Funcţiile dialogului în textul dramatic 74
Monologul 77
Didascaliile 78
Timpul şi spaţiul teatral 79
Speciile dramatice 83
Comedia 83
Drama 85
Tragedia 86
Creaţia dramatică şi spectacolul 88
Cronica de spectacol 91
Opera lirică 93
Opera lirică – trăsături generale 93
Compoziţia operei lirice 96
Titlul 96
Incipitul 97
Relaţiile de opoziţie şi de simetrie 97
Elementele de recurenţă 98
Motivul şi laitmotivul 99
Ideea poetică 99
Simbolul central 100
Imaginarul poetic 101
Figurile de stil 103
Elemente de prozodie 113
Poezia epică şi poezia lirică 120
Instanţele comunicării în textul poetic 122
Arta 124
Concepţiile despre artă 124
Limbajul literaturii 126
Limbajul cinematografic 127
Limbajul picturii 128
Limbajul muzicii 129
Lectura 131
Tipurile de lectură 131
Lectura creativă 131
Lectura critică 133

Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Comunicarea 139
I. Repere teoretice 139
Definire şi trăsături 139
Componentele actului de comunicare 139
Tipurile de comunicare 141
Funcţiile actului de comunicare 141
Scopul comunicării 143
Reacţia receptorului 144
Ascultarea activă 146
II. Aplicaţii 147
Monologul şi dialogul 148
I. Repere teoretice 151
Definire şi trăsături 151
Tehnicile de construire a monologului 151
Tipurile de monolog 152
Tehnicile de construire a dialogului 153
Tipurile de dialog 154
Rolul formulelor de adresare, de iniţiere, de menţinere şi de închidere a contactului verbal în monolog şi în dialog 155
II. Aplicaţii 156
Stilul 157
I. Repere teoretice 161
Definire şi trăsături 161
Calităţile generale şi particulare ale stilului 161
Stilurile funcţionale 161
II. Aplicaţii 163
Textul literar şi textul nonliterar 167
I. Repere teoretice 170
Definire şi trăsături 170
Raportul ficţiune-realitate 170
Tipurile de texte şi structura acestora 173
Textul narativ 175
Textul poetic 175
Textul dramatic 176
Textul descriptiv 177
Textul informativ 178
Textul argumentativ 179
Textul memorialistic 180
Textul epistolar 182
Textul jurnalistic 183
..... 184

Scanned with OKEN Scanner

Textul juridic-administrativ 185
Textul ştiinţific 186
Regulile generale în redactare ; modalităţi de indicare a bibliografiei, normele citării 187
Nivelurile receptării şi producerii textelor orale şi scrise 189
Normele limbii literare 199
II. Aplicaţii 199

Relatarea unei experienţe personale (descrierea, povestirea, argumentarea, ştirile, anunţurile publicitare, corespondenţa) 202
I. Repere teoretice 202
Compunerile cu destinaţie oficială 205
Cererea 205
Procesul-verbal 206
Curriculum vitae 208
Scrisoarea de intenţie 210
Exprimarea reacţiilor şi a opiniilor faţă de texte literare şi nonliterare 212
Rezumatul 212
Caracterizarea unui personaj 212
Analiza 213
Comentariul 213
Sinteza 215
Paralela 215
Eseul structurat 215
Eseul liber/nestructurat 216
II. Aplicaţii 217

Limbajul 219
I. Repere teoretice 219
Tipurile de limbaj 220
Limbajul standard 221
Limbajul literar 221
Limbajul colocvial 221
Limbajul popular şi regional 222
Limbajul arhaic 222
Argoul 223
Jargonul 223
Expresivitatea în limbajul comun şi în limbajul poetic ; sensul denotativ şi sensurile conotative 224
II. Aplicaţii 225

Bibliografie 227

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cuvânt înainte

Educaţia, cultura şi formarea sunt valori fundamentale ale oricărei societăţi, iar instrumentul prin care acestea se realizează nu poate fi decât cartea. Ieri şi azi, mâine şi totdeauna, tinerii sunt chemaţi să caute în ei înşişi şi în jur acele repere care să-i orienteze spre succes şi spre împlinire, într-o lume care se schimbă mereu. Dacă „mintea nu este un vas care trebuie umplut, ci un foc care trebuie aprins" (Plutarh, *Moralia*), atunci **cartea** trebuie să reprezinte un mijloc eficient şi sigur care să faciliteze accesul în infinita lume a ideilor şi, implicit, a cunoaşterii.

Lucrarea *Receptarea textului. Noţiuni de teorie literară, limbă şi comunicare* îşi propune să satisfacă această condiţie de existenţă a cuvântului scris, adresându-se atât elevilor de pe băncile liceului, viitorilor absolvenţi care se pregătesc pentru examenul de bacalaureat, cât şi oricărui cititor, specializat sau nu în domeniul filologiei, care caută răspunsuri şi modalităţi de a pătrunde în lumea literaturii şi a comunicării. Structurarea ei în două părţi – „Teorie literară" şi „Limbă şi comunicare" – are în vedere cele două mari segmente ale studiului limbii şi literaturii române în liceu, dar şi imperativele actuale din programa de bacalaureat, care implică o redimensionare a disciplinei. Obiectivele urmărite prin acest examen vizează evaluarea şi certificarea competenţelor dobândite de elevi pe tot parcursul liceului, în cele două mari domenii – literatură română, respectiv limbă şi comunicare –, prin testarea în două etape: examenul oral şi examenul scris.

Partea de *teorie literară* cuprinde şase capitole ample – „Literatura", „Opera epică", „Opera dramatică", „Opera lirică", „Arta", „Lectura" –, toate având în vedere dimensiunile esenţiale ale domeniului de studiu reprezentat. Definiţiile, delimitările teoretice, incursiunea diacronică şi sincronică în fenomenul literar-artistic, investigaţiile estetice şi exemplele sunt caracterizate de rigoare ştiinţifică şi orientate către dominantele actuale ale studiului literaturii.

Partea de *limbă şi comunicare* propune o dublă abordare, teoretică şi aplicativă, intenţionând să clarifice noţiuni şi concepte lingvistice, stilistice şi de comunicare

reprezentate modest în manualele şcolare, dar şi să le ofere candidaţilor la examenul de bacalaureat seturi de teste concepute după modelul probei orale a acestui examen, într-un demers didactico-ştiinţific temeinic şi bine articulat. Capitole precum „Comunicarea", „Monologul şi dialogul", „Stilul", „Textul literar şi textul nonliterar", „Relatarea unei experienţe personale", „Limbajul" acoperă întreaga sferă a studiului limbii şi comunicării în liceu, precum şi toate aspectele ce se pot regăsi în subiectele de bacalaureat. Textele-suport pentru aplicaţii sunt alese din domenii, epoci, stiluri şi genuri variate, astfel încât să asigure parcurgerea sistematică şi totală a programei şcolare şi a celei de examen.

Lucrarea este şi un auxiliar necesar profesorului de limba şi literatura română, pentru conceperea demersului teoretic şi didactic, în vederea pregătirii elevilor pentru examene, olimpiade şi concursuri. Indiferent de traseul profesional al absolvenţilor, credem că un adevărat om de cultură se va întoarce mereu atât spre fundamentele estetice necesare receptării operei de artă, cât şi spre matricea lingvistică, pentru a comunica autentic, în relaţiile cu semenii, cu lumea, cu sinele profund.

Considerăm că parcurgerea acestei lucrări, la şcoală, cu asistenţa profesorului, dar şi acasă, prin studiu individual, coroborată cu *Receptarea textului literar. Analize, interpretări, repere critice*, îi poate garanta oricărui tânăr performanţe maxime nu numai la orice examen şi concurs din perioada liceului, ci şi în evoluţia sa intelectuală, academică şi profesională viitoare.

Autoarele

Scanned with OKEN Scanner

Teorie literară

Scanned with OKEN Scanner

Literatura

- ✓ **Opera literară**
- ✓ **Tema**
- ✓ **Motivul**
- ✓ **Viziunea despre lume în literatură**

Competenţă specifică

Identificarea temei şi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere

Literatura – trăsături generale

✓ **Literatura** este un domeniu care a generat, în timp, intense controverse, nu numai prin operele pe care le-a dat umanităţii, ci şi chiar ca definire a termenului, a ariei sale de acoperire şi a interferenţelor cu alte discipline şi arte. Potrivit *Dicţionarului explicativ al limbii române*, literatura este o „formă de creaţie artistică în care se redau idei, sentimente, imagini, fapte din realitate cu ajutorul limbii ; artă a cuvântului". Ştiinţele care îi studiază funcţiile, geneza, producţiile, valorile promovate etc. sunt numeroase, de la cele clasice – estetica, istoria şi critica literară – până la cele mai nou asumate ca având clare determinări în spaţiul artei : antropologia, semiotica, sociologia, psihologia etc. Fiind realizată cu ajutorul cuvintelor, literatura are o dublă funcţie : una de comunicare – implicând tranzitivitate şi reflexivitate – şi una estetică, implicând şi funcţia poetică.

Clasicismul a propus, ca modalitate de separare a literaturii de nonliteratură şi pseudoliteratură, conceptul de *litere frumoase* (*belles lettres*), care fixează graniţele domeniului în zona exprimării frumoase, expresive –

Scanned with OKEN Scanner

„calofile" –, obţinută prin artificii retorice şi stilistice atent meşteşugite, într-un limbaj ce se îndepărtează de cel obişnuit. Deşi aparţine altei şcoli de gândire decât cea clasică, formalistul rus Roman Jakobson nuanţează, la începutul secolului XX, această viziune clasică, introducând conceptul de *literaritate*, în virtutea căruia literatura nu trebuie căutată în subiectul, tema sau motivele unui text, ci în maniera de structurare şi exprimare a acestora („ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară"). Sunt implicite aşadar limbajul figurat, imaginile artistice, tehnicile de compoziţie, virtuozităţile stilistice. Limbajul artistic nu doar exprimă o idee, ci se pune şi pe sine în valoare, este autoreferenţial, ceea ce neagă, oricum, comunicarea obişnuită. Efectul este unul special, vizând emoţia estetică şi conducând către *catharsis* („purificare prin artă").

În modernism, această viziune nu mai este acceptabilă, dacă avem în vedere faptul că mijloacele de expresie ale literaturii s-au diversificat atât de mult, funcţia poetică – aproape exclusivă în trecut – este deseori înlocuită cu funcţia tranzitivă, figurile de stil nu mai reprezintă o condiţie *sine qua non* a literarităţii, iar frumosul este căutat în zone din ce în ce mai neaşteptate. Limbajul este liber de convenţii, poezia se apropie uneori de proză, iar gustul publicului este altul decât în trecut. Altfel spus, „ceea ce e fapt literar pentru o epocă va fi un fenomen lingvistic de viaţă socială pentru alta" (Iuri Tînianov).

Opera literară

✓ **Opera literară** este o creaţie artistică, populară sau cultă, care exprimă realitatea prin imagini artistice născute din fantezia creatoare a autorului, într-o simbioză originală a conţinutului cu forma. Fiecare aspect din realitate este receptat şi recreat de personalitatea artistului, dobândind o nouă formă, în funcţie de gândirea, imaginaţia, sentimentele, temperamentul, experienţa de viaţă, gustul, cultura, atitudinile, convingerile şi concepţia estetică ale fiecărui autor în parte. Acesta transfigurează realitatea prin intermediul mai multor tipuri de ficţiune : *ficţiune verosimilă* (apropiată de realitatea vieţii concrete, imediate, cu aspect de adevăr, de credibil), *ficţiune alegorică* (prin personificarea unor valori sau concepte abstracte, proiectate

Scanned with OKEN Scanner

sub forma unor figuri alegorice), *ficţiune simbolică* (prin analogii, simboluri, semne etc. se sugerează realitatea vieţii), *ficţiune parabolică* (se creează o poveste de obicei cu un conţinut moralizator pentru a se transmite un sens, o învăţătură, o idee filosofică). Descifrarea semnificaţiilor operei, pătrunderea în universul de sensuri imaginat de autor se realizează prin intermediul aşa-numitelor chei de lectură, care presupun o participare activă a lectorului competent, informat, el însuşi un creator al operei, aşa cum se consideră în teoria modernă a textului. „Textul e asemenea labirintului lui Dedal: îl închide în el pe autorul său, iar când lectorul îşi asumă acel text, devine şi el captiv." (Umberto Eco)

Creaţie în versuri sau în proză, opera literară modelează realitatea prin imagini artistice, selectând, combinând, modificând limba pentru a comunica ideea şi pentru a emoţiona lectorul. Paul Valéry vede în literatură aplicarea unor proprietăţi ale limbajului prin care se ajunge la magia cuvântului, cu reverberaţii între suflet şi lumea devenită obiect al reflectării.

Receptarea textului literar presupune descifrarea lingvistico-artistică a operei, înţelegerea cuvântului şi a latenţelor sale, descompunerea imaginarului artistic, pentru că scriitorul selectează, combină cuvinte şi sensuri, operează „devieri" estetice. Criticul Nicolae Balotă apreciază că „discursul poetic participă la ordinea limbajului comun şi, totodată, transcende această ordine (...). Poezia purcede din rădăcina însăşi a cuvântului; ea este o vorbire originară".

Analiza stilistică urmăreşte aspectele esenţiale ale operei sub raportul realizării expresivităţii, al meşteşugului cuvintelor ce primesc relief, culoare şi însufleţire. Originalitatea artistică se manifestă prin limbajul specific al operei literare, prin registrul variat al figurilor de stil, prin proiectarea viziunii lirice despre lume şi viaţă într-o substanţă sugestivă, inedită, la limita neobişnuitului, a inefabilului, a neconvenţionalului.

Tema

✓ **Tema** reprezintă un aspect general al realităţii (iubirea, destinul, moartea, războiul, natura, geniul, istoria, copilăria, războiul etc.), surprins artistic în opera literară, dar circulând şi dincolo de aceasta (în muzică, teatru,

Scanned with OKEN Scanner

pictură, sculptură etc.). Cu toate că este unul dintre elementele esenţiale ale conţinutului operei literare, uneori tema este ascunsă, ambiguă sau greu decelabilă în ţesătura textului. Alteori, identificarea temei unui text este relativă, depinzând de nivelul de generalitate la care se face această operaţie (iubirea sau iubirea ca ideal/iubirea împlinită/visul de iubire/cuplul etc.) sau chiar de interpretarea textului în cauză. Fiecare creator tratează tema în funcţie de personalitatea sa şi de viziunea proprie asupra lumii, a vieţii, a literaturii.

Esteticianul contemporan Gerald A. Prince defineşte tema drept „o categorie semantică foarte abstractă, dominând un ansamblu de motive sau de unităţi tematice concrete sau minimale". Această premisă este nuanţată şi argumentată prin raportare la mai multe niveluri ale textului : „Tema este un cadru, o macrostructură, un model al realităţii ; un sistem care ne organizează cunoştinţele despre un fenomen din această lume ; tema este acel ceva despre care tratează un text sau una din părţile sale ; tema este o idee generală care unifică şi rezumă o serie de fraze ; tema este o propoziţie implicată de o secvenţă discursivă" (*Dicţionar de naratologie*, Editura Institutul European, Iaşi, 2004).

Fiecare curent literar manifestă predilecţii pentru o temă sau alta, în funcţie de ideologia epocii sau de concepţia estetică predominantă : Antichitatea – destinul (tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide) ; Renaşterea – omul ideal (Shakespeare, Petrarca, Boccaccio, Dante) ; clasicismul – lupta dintre datorie şi pasiune (Corneille, Racine, Beaumarchais, Goldoni) ; romantismul – geniul (Eminescu, Byron, Lermontov) ; realismul – războiul, familia, tare sociale precum parvenirea, avariţia, snobismul (Slavici, Rebreanu, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Stendhal) ; modernismul – dilemele şi crizele eului modern : singurătatea, libertatea, moartea, comunicarea etc. (Camil Petrescu, Max Blecher, Mircea Eliade, Franz Kafka, Feodor Dostoievski).

În funcţie de raportarea la prezent şi de viziunea autorului, există teme tradiţionale sau clasice şi teme contemporane sau moderne. După mediul desfăşurării acţiunii şi natura problemelor abordate, se disting teme sociale, psihologice, filosofice, afective.

De asemenea, în funcţie de complexitatea materialului de viaţă cuprins în opera literară, se pot delimita o temă principală şi mai multe teme secundare, ceea ce configurează *tematica* textului.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul

✓ **Motivul** numeşte un element tematic indivizibil, unitatea minimală a operei literare, prin care se realizează tema. Noemi Bomher explică legătura dintre temă şi motiv astfel: „Numim *subiecte* ale imaginarului motivele literare, tot astfel cum temele literare pot fi socotite predicate ale imaginarului" (*Iniţieri în teoria literaturii*, Editura Chemarea, Iaşi, 1994). Motivul este reprezentat de un concept, un obiect, o situaţie, un număr etc., având un caracter repetabil, general acceptat ca semnificaţie. Etimologic, termenul derivă din participiul verbului *movere* („a mişca") – *motus* –, ceea ce exprimă rolul motivului de impulsionare şi dinamizare fie a acţiunii, în genurile epic şi dramatic, fie a trăirilor, în genul liric.

Motivul revine, cu o frecvenţă dictată de viziunea autorului, în mai multe momente ale aceleiaşi opere, contribuind de fiecare dată la îmbogăţirea acesteia cu noi sensuri, până la mesajul final, ce reprezintă, în general, încununarea cu semnificaţie a motivului central. Cele trei genuri literare şi speciile implicate cunosc o distribuţie şi un specific ale motivelor dictate de specificul raportului dintre realitate şi artă.

În proză, construcţia subiectului constă într-o ţesătură de motive eterogene, care, la rândul lor, pot fi *conexate* (cele care nu pot fi omise fără a distruge construcţia narativă), *libere* (care aduc detalii şi corespund unor digresiuni), *incidentale* (care fac să treneze povestirea, implicând alte motive, prin care efectul de întârziere este sporit). În raport cu povestirea, motivele pot fi *dinamice* (modifică acţiunea sau situaţia narată) şi *statice* (nu intervin în evoluţia evenimentelor).

Genul liric valorifică motive ţinând de realităţi simbolice (numere, obiecte, fiinţe, sentimente, fenomene ale naturii etc.), toate rezonând, în general, cu anumite stări interioare ale omului: toamna – bătrâneţe, tristeţe, melancolie, nostalgie; ploaia – plâns, reverie; noaptea – mister, visare; luna – taină, feminitate etc. Există şi personaje care au devenit, în timp, motive literare cu o mare încărcătură simbolică, generată de mesajul operei sau al mitului în care au apărut pentru prima oară: Prometeu, Icar, Orfeu, Faust, Antigona, Zburătorul, Emma Bovary, Romeo şi Julieta. În sfârşit,

Scanned with OKEN Scanner

poezia valorifică şi multe motive de sorginte filosofică, reprezentate de maxime sau formule latineşti precum *fortuna labilis* (soartă nestatornică), *carpe diem* (trăieşte clipa), *teatrum mundi* (lumea ca teatru), *panta rhei* (toate trec), *sic tranzit gloria mundi* (aşa trece fala lumii), *vanitas vanitatum* (deşertăciunea deşertăciunilor), *ubi sunt* (unde sunt) etc.

Ca unitate tematică minimală, motivul se poate repeta în interiorul construcţiei operei literare, devenind **laitmotiv**. Acesta poate fi o idee, un cuvânt, o imagine, un simbol, o sintagmă etc., care dobândeşte, prin repetare, o funcţie stilistică specială, devenind un agent al sensului operei.

O configuraţie stabilă de mai multe motive care se repetă în mai multe opere literare se numeşte **topos** (drumul cu obstacole din basme, care implică plecarea, sfatul părintesc, probele, ajutorul divin etc.). Combinaţia de cel puţin trei motive formează o **secvenţă**.

Într-o naraţiune, secvenţele se pot combina fie prin *înlănţuire* (juxtapunere), formând o suită liniară (*Baltagul* de Mihail Sadoveanu), fie prin *încasetare* (*inserţie*), o secvenţă continuând-o pe cealaltă („povestirea în ramă" – Vasile Voiculescu, Mihail Sadoveanu), fie prin *alternanţă*, două povestiri diferite fiind dezvoltate alternativ, întrerupându-se reciproc şi succesiv (cele două planuri narative din romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu – viaţa Bucureştiului şi viaţa ţăranilor).

Viziunea despre lume în literatură

✓ **Viziunea despre lume** a autorului, reflectată în opera literară, este rezultatul simbiozei complexe dintre concepţia sa artistică şi sistemul axiologic în care crede, ca om. Aceasta este, de asemenea, modelată de epoca în care trăieşte scriitorul, principiile societăţii, curentele de gândire ce determină fluxul creator al artiştilor, manifestat în mesajul operei. Astfel, fiecare curent literar va promova prin literatura sa, explicit sau implicit, un model uman şi social adaptat contemporaneităţii, ca şi o matrice de creaţie, implicând un limbaj anume, tehnici de construcţie şi de compoziţie, un profil predominant de personaj ş.a.m.d., ceea ce derivă, cu necesitate, din viziunea autorului.

Scanned with OKEN Scanner

Antichitatea caută modelul armoniei, al desăvârşirii, al echilibrului între adevăr, bine şi frumos, manifestat într-o permanentă căutare a adevărurilor ce se doresc eterne, imuabile. Omul este măsura perfecţiunii, pentru că „În lume-s multe mari minuni ; / Mai mari ca omul însă nu-s" (Sofocle, *Antigona*). Categoriile estetice valorizate sunt tragicul, sublimul şi frumosul, speciile predilecte sunt tragedia, epopeea, satira, comedia, poemul, iar mesajul operei este întotdeauna unul înălţător, purificator. Omul antic este în luptă cu destinul, iar măreţia sa vine tocmai din forţa şi dorinţa de a-l sfida, chiar cu preţul sacrificiului suprem (Homer, Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Petronius, Iuvenal, Vergiliu).

Omul Evului Mediu este mai ales religios, fragil, în veneraţie faţă de divinitate şi faţă de Biserică, adevărată mizâ însufleţită între Bine şi Rău, între Dumnezeu şi Satana. Fiind conceput de scriitori ca o unitate conflictuală între trup şi suflet, între spirit şi inimă, omul apare, ca viziune artistică, fie în ipostaza călătorului pe pământ şi pe drumul mântuirii (pelerinul şi cruciatul), fie în ipostaza penitentului care pătimeşte pentru păcatele sale. Această pendulare între materie şi spirit, între tensiunea către absolutul credinţei şi apăsarea poverii trupeşti reprezintă, de altfel, principala preocupare a culturii din Evul Mediu, deci şi a literaturii. Nu este întâmplător, în acest context, faptul că figura de stil favorită în epocă este alegoria, impunând o dublă cheie de interpretare, una narativă, anecdotică şi una simbolică, ermetică (Dante, *Divina Comedie*). Se cultivă, de asemenea, genul eroic şi cavaleresc, în viziunea unor autori ca Chrétien de Troyes, cu *Cavalerul Lancelot*, dar şi în poemele anonime, care valorifică aspecte istorice şi legendare (*Cântecul Nibelungilor*, *Cântecul lui Roland*, *Cântecul Cidului*).

În Renaştere, viziunea despre lume a autorilor se materializează prin întoarcerea către valorile Antichităţii greco-latine, într-o redimensionare sincretică a ştiinţelor şi artelor. Natura umană este explorată în detaliu, creându-se opere monumentale dedicate omului, conceput ca un demiurg cu puteri nelimitate. Autori ca François Rabelais (*Gargantua şi Pantagruel*), William Shakespeare (*Furtuna*, *Romeo şi Julieta*, *Hamlet*, *Sonete*), Michel de Montaigne (*Eseuri*), Miguel de Cervantes (*Don Quijote*), Dimitrie Cantemir (*Istoria ieroglifică*) imaginează scenarii epice sau proiectează reflexiv idei în opere lirice de o mare densitate estetică şi filosofică, astfel

Scanned with OKEN Scanner

încât această epocă rămâne un reper fundamental în conturarea şi evoluţia artei literare universale.

Clasicismul reia principiile lui Aristotel din *Poetica*, pledând pentru rigoare, armonie, raţiune, echilibru, verosimil, unitate etc. În plan strict literar, se exprimă, în principal, conflictul dintre raţiune şi pasiune, dintre sentimente şi datorie, element esenţial în conturarea textelor literare, atât în spaţiul francez, de unde a emanat curentul (Pierre Corneille, *Cidul*, Jean Racine, *Andromaca*, *Britannicus*, *Fedra*, Molière, *Avarul, Mizantropul*, *Tartuffe*; Jean de La Fontaine, *Fabule alese în versuri*), cât şi în restul Europei. Boileau, autor al artei poetice a clasicismului, îi îndeamnă pe scriitori să respecte adevărul şi raţiunea („Iubiţi deci raţiunea!"), într-un spirit normativ, canonic, ce se va răsfrânge asupra tuturor creaţiilor din această perioadă. Pe lângă tragedie şi epopee, specii reluate din Antichitate, se cultivă acum şi comedia, fabula, idila, satira şi epistola. Primatul declarat al raţiunii limitează semnificativ subiectivitatea şi libertatea scriitorilor. Omul clasic are simţul măsurii, este onest, cumsecade, senin, obiectiv, „normal" (G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*) din toate punctele de vedere.

Scriitorii iluminişti continuă viziunea clasicilor şi chiar o absolutizează din anumite puncte de vedere, în sensul că puterea minţii şi a raţiunii umane de a schimba lumea devine un reper obligatoriu. Amprenta socială este acum mai pregnantă în literatură, pe linia filosofiei şi a moralei din epocă. Omul – personaj literar sau nu – este văzut ca un cetăţean al lumii, care trebuie să se bucure de toate drepturile („dreptul natural", „contractul social", „deismul", accesul la educaţie etc.). Ca tipuri literare, se impune filosoful, înţeleptul, conducătorul, călătorul, savantul. Autori ca Montesquieu (*Scrisori persane*), Herder (*Poezii*), Jonathan Swift (*Călătoriile lui Gulliver*), Diderot (*Jacques fatalistul şi stăpânul* său), Budai-Deleanu (*Ţiganiada*) apelează la ironie, satiră, alegorie şi parabolă pentru a exprima, de multe ori cifrat, idealurile epocii.

Romantismul aduce o redimensionare a viziunii despre lume şi despre artă a autorilor, care îşi descătuşează toate energiile creatoare spre afirmarea deplinei libertăţi de gândire şi de expresie. Acum sentimentul, emoţia, trăirea sunt elemente intrinsece ale creaţiei, triumful sensibilităţii fiind

Scanned with OKEN Scanner

deplin. Se acceptă categorii estetice noi – urâtul, grotescul, fantasticul –, acestea şi cele clasice coexistând. Este anulat primatul raţiunii din clasicism, fiind înlocuit cu tot ce derivă din trăirea imediată, sinceră şi directă. Subiectivitatea este o nouă lege a creaţiei. Acum genurile şi stilurile se amestecă, fuzionează, iar temele cunosc o largă diversificare. Limbajul artistic este revoluţionat prin asimilarea straturilor folclorice, populare, arhaice, neologice, argotice etc., iar visul este cheia evadării din ceea ce limitează umanul. Se cultivă intens specii relativ noi, precum meditaţia filosofică, elegia, romanţa, balada, nuvela istorică şi fantastică, drama. Dintre autorii ce s-au impus printr-o viziune personală şi novatoare asupra universului şi a actului de creaţie îi amintim pe Novalis, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Heinrich Heine, George Byron, Walter Scott, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Edgar Poe, Aleksandr Sergheevici Puşkin, Mihail Iurievici Lermontov.

Omul modern este un nou ideal al creatorilor, vizibil la toate nivelurile textului, de la cel de substanţă, al concepţiei asupra lumii şi a vieţii, până la cel vizibil, imediat, al formei artistice. Caracteristica de bază a tuturor scriitorilor este respingerea oricărui model şi a oricărei ierarhii prestabilite de valori, ajungându-se la ceea ce s-a numit „pasiunea negativă a modernităţii" (Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2005). Se repun în discuţie concepte precum adevărul, morala, frumosul, limbajul etc., demonstrându-se caracterul lor relativ şi arbitrar. Se manifestă, ca nişte constante, neîncrederea în tradiţie şi în autoritate, nevoia permanentă de inovaţie şi de schimbare, paradoxul, pulverizarea unităţii în multiple ipostaze ale aceluiaşi curent: simbolism, expresionism, suprarealism, dadaism, futurism, cubism, constructivism, ermetism etc.

Scanned with OKEN Scanner

Opera epică

- ✓ **Subiectul şi compoziţia**
- ✓ **Incipitul şi finalul**
- ✓ **Acţiunea şi conflictul**
- ✓ **Secvenţa narativă, episodul şi scena**
- ✓ **Tehnicile narative**
- ✓ **Instanţele comunicării în textul narativ: autorul, naratorul, personajul, cititorul**
- ✓ **Tipurile de perspectivă narativă**
- ✓ **Relaţiile temporale şi spaţiale în naraţiune**
- ✓ **Speciile epice: basmul, nuvela, povestirea, romanul**
- ✓ **Limbajul personajelor şi limbajul naratorului**
- ✓ **Stilul direct, stilul indirect şi stilul indirect liber**

Competenţe specifice

Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ

Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură

Opera epică – trăsături generale

Opera epică este subordonată genului epic, care cuprinde totalitatea producţiilor literare ce exprimă, sub formă de naraţiune, idei, sentimente, acţiuni ale eroilor unor întâmplări reale sau imaginare. Poate fi atât în versuri, cât şi în proză, dezvăluind direct sau indirect aspecte diverse ale realităţii, într-o manieră relativ obiectivă, fie la persoana a III-a, fie la persoana I.

Dacă în poezie ideile şi trăirile sunt transmise direct, la persoana I, iar în genul dramatic comunicarea se realizează prin dialog şi acţiunea directă a personajelor, în epică *faptele sunt narate sau povestite*, aceasta fiind marca esenţială a genului. Opera epică foloseşte mijloace de exprimare din care fac

Scanned with OKEN Scanner

parte naraţiunea, descrierea, monologul, dialogul, analiza, explicaţia, demonstraţia, portretul etc.

Autorul nu este prezent direct, ci ca un „martor" sau o „voce" ce relatează desfăşurarea unor fapte. Deşi *obiectivitatea* este o trăsătură definitorie a epicii, ea nu este obligatorie, atâta vreme cât încă din epopeile homerice există povestirea la persoana I (povestirea autobiografică a lui Ulise sau Enea). În proza modernă, mai ales, naratorul este şi personaj, astfel încât textul capătă alte trăsături : subiectivitate, autenticitate, verosimilitate, veridicitate etc.

Mobilitatea epicului este totală, atât *din punct de vedere temporal*, cât şi *spaţial*. Într-o operă se pot nara întâmplări care se petrec de-a lungul mai multor generaţii (*Forsyte Saga* de John Galsworthy), de-a lungul câtorva secole sau chiar milenii (*Adam şi Eva* de Liviu Rebreanu, *Avatarii faraonului Tlà* de Mihai Eminescu) ori ea se poate rezuma la fapte petrecute în câteva ore (*Desfăşurarea* de Marin Preda). Cu aceeaşi uşurinţă, epicul se poate deplasa în spaţiu (*Ocolul Pământului în 80 de zile* de Jules Verne sau călătoria pe Lună a lui Dionis din nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu).

Epicul posedă *continuitatea mişcării, a duratei şi a deplasării spaţiale*. Naraţiunea dispune de mijloace diverse pentru a crea impresia continuităţii. Putem urmări mişcările unui personaj, deplasările lui în spaţiu sau procesul devenirii sale. Unghiul de observaţie al povestitorului e mult mai mobil decât cel al dramaturgului. Povestitorul poate să se apropie de obiectul înfăţişat, descriind detalii şi nuanţe, să facă sondaje directe în viaţa interioară a eroilor. Cele două planuri – înfăţişarea comportării exterioare şi analiza stărilor interioare – caracterizează condiţia epică şi ele coexistă, chiar dacă literatura contemporană le disociază frecvent.

Epicul are *capacitatea de a dilua sau a comprima timpul* desfăşurării faptelor (jumătate din volumul I al romanului *Moromeţii* de Marin Preda cuprinde întâmplări desfăşurate de sâmbătă seara până duminică seara, în timp ce volumul II cuprinde aproximativ un deceniu).

Proza are *capacitatea de a manipula personaje* numeroase, zeci sau chiar sute, distribuindu-le în planuri narative diferite şi aducându-le în prim-plan la un moment dat (*Comedia umană* de Honoré de Balzac sau *Război şi pace* de Lev Tolstoi). Prezenţa maselor sau a personajelor colective e destul de veche în epică (*Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi sau *Răscoala* de Liviu Rebreanu), constituindu-se, de asemenea, într-o trăsătură specifică.

Scanned with OKEN Scanner

Amploarea acţiunii este unul dintre criteriile care determină împărţirea genului epic în *specii literare* (schiţă, nuvelă, povestire, roman etc.), evoluând de la nararea unui singur eveniment desfăşurat într-o perioadă scurtă (schiţa) până la surprinderea mai multor episoade (nuvela) sau a unei întregi epoci (romanul).

Naraţiunea se poate asocia cu dialogul, cu descrierea, cu monologul sau cu toate împreună, în funcţie de complexitatea subiectului şi a speciei.

Orice naraţiune cuprinde o *unitate structurală între fabulă* (fr. *histoire*) şi *subiect* (fr. *discours*), separabile doar teoretic. Fabula este „istoria" propriu-zisă, ceea ce s-a întâmplat în mod efectiv, evenimentele şi legăturile dintre ele. Subiectul sau discursul este modul de prezentare a istoriei, dispunerea evenimentelor într-o anumită succesiune.

Curentele literare au imprimat prozei particularităţi stilistice, compoziţionale, tematice şi de tehnică diferite.

Opera epică în clasicism:

- se remarcă prin densitatea de idei, echilibrul structurii, limpezime, concizie, caracterul riguros şi ordonat al construcţiei sintactice, cadenţa frazei, sobrietatea şi eleganţa limbajului;
- personajele sunt, în general, tipice, plate, construite pe o singură trăsătură de caracter: avariţie, snobism, demagogie, corupţie, linguşeală, nimicnicie etc.;
- tendinţa moralizatoare a autorului este evidentă – personajele sunt răsplătite la sfârşit sau pedepsite, în funcţie de faptele lor;
- compoziţia este rotundă, simetrică, echilibrată, iar subiectul evoluează pe momentele clasice;
- naratorul este obiectiv, omniscient, impersonal, iar naraţiunea se face la persoana a III-a;
- reprezentanţi: Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*; Ioan Slavici, *Moara cu noroc*; Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*.

Opera epică în romantism:

- deşi mai puţin dezvoltată decât celelalte genuri, are o coloratură specifică, remarcându-se prin bogăţia metaforică, varietatea şi adâncimea simbolurilor, caracterul liber al construcţiei perioadelor şi a frazei, culoarea vie şi

Scanned with OKEN Scanner

pitorească a limbajului, ale cărui zone se extind mult peste limitele impuse de clasicism;

- cu totul nou este personajul romantic, figură excepţională, „monstru de frumuseţe sau de urâţenie, de bunătate sau de răutate" (G. Călinescu), om al antinomiilor, cu un comportament neprevăzut, spectaculos, cu victorii şi prăbuşiri grandioase;
- regulile privind alegerea subiectului şi tratarea lui morală sunt abolite, de asemenea rigorile formale;
- romanticii descoperă fantasticul, miraculosul, magicul, visul, călătoria în ţinuturi exotice, cosmicul, misterul, demonicul, infinitul spaţial şi temporal; acestea sunt teme şi motive întâlnite mai ales în **proza fantastică**, acum cultivată pentru prima dată;
- dintre trăsăturile definitorii ale prozei fantastice, remarcăm alternarea planurilor narative, cronologia răsturnată, dilatarea, comprimarea sau îngheţarea timpului, ruperea echilibrului în ordinea realităţii, prezenţa confuziei, a straniului, a enigmaticului, proiecţia subiectivă a realităţii obiective, un limbaj criptic, ambiguu, ce deschide drum prozei moderne;
- iniţiatorul prozei fantastice la noi este Mihai Eminescu, în principal cu nuvela *Sărmanul Dionis*, iar cei care au continuat magistral această tradiţie în secolul XX sunt Mircea Eliade şi Vasile Voiculescu;
- tot în romantism se dezvoltă şi **proza poetică**, plasată la graniţa dintre liric şi epic, hotarul dintre cele două genuri neputând fi delimitat rigid: se manifestă atât tendinţa spre o proză cu valenţe poetice (Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*), cât şi spre o poezie care foloseşte procedee ale prozei (Mihai Eminescu, *Luceafărul*); în proză sunt prezente metafore deosebit de sugestive, care traduc idei abstracte, sinestezii, pasaje descriptive ce abundă în epitete, personificări, metafore, comparaţii; verbele – specifice stilului narativ – sunt înlocuite de adjective şi substantive.
- reprezentanţi: Victor Hugo, *Mizerabilii*; Novalis, *Discipolii la Sais*; Mihail Lermontov, *Demonul*; Mihai Eminescu, *Geniu pustiu*, *Sărmanul Dionis*; Vasile Alecsandri, *Balta Albă*.

Opera epică în realism:

- se pune accent pe observaţie şi analiză, pe descrierea fidelă a realităţii, urmărindu-se şi implicaţiile sociale, psihologice, etice;

Scanned with OKEN Scanner

- lipseşte idealizarea, fiind înlocuită cu atitudinea critică faţă de societate ;
- se observă stilul sobru şi impersonal, obiectivitatea, luciditatea demistificatoare, interesul pentru detaliul de viaţă şi pentru banalitatea cotidiană ;
- dacă romanticii proclamau expansiunea sensibilităţii subiective, scriitorii realişti întăresc spiritul critic şi ştiinţific ;
- sunt abordate mai ales subiecte din contemporaneitate, refuzându-se clar romanul istoric sau de epocă ;
- se caracterizează prin dezvoltarea fără precedent a romanului, cea mai complexă dintre speciile epicii ;
- reprezentanţi : Stendhal, *Roşu şi negru* ; Honoré de Balzac, *Comedia umană* ; Gustave Flaubert, *Doamna Bovary* ; Ion Luca Caragiale, *În vreme de război* ; Ioan Slavici, *Mara* ; Liviu Rebreanu, *Ion*, *Răscoala* ; M. Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*.

Opera epică în naturalism :

- derivă din cea realistă, tinzând spre reproducerea crudă, chiar brutală a realităţii ;
- temele cultivate sunt boala, ereditatea, tarele biologice, fiziologia, cazurile patologice ;
- scriitorul le întocmeşte adevărate fişe clinice personajelor, aplicând metoda de lucru experimentală în construcţia romanului, disecă „felia de viaţă" izolată din ansamblul complex al mediului biologico-social ;
- stilul prozei este rece, obiectiv, cu o tonalitate specifică savantului ;
- reprezentanţi : Emile Zola, *Pântecele Parisului*, *Bestia umană* ; Ion Luca Caragiale, *Păcat*, *O făclie de Paşte* ; B. Ştefănescu Delavrancea, *Trubadurul*, *Paraziţii* ; Tudor Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire* ; Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*.

Opera epică în modernism :

- se caracterizează prin orientarea spre „eu", intuiţie, incertitudine, subiectivitate, scriitură la persoana I, multiplicarea şi relativizarea perspectivei, dizolvarea ideii de tip din clasicism şi din realism în favoarea ideii de individualitate ;

Scanned with OKEN Scanner

- ca tehnici de compoziţie, observăm fluxul conştiinţei, memoria involuntară, anularea omniscienţei şi a ubicuităţii, introducerea personajului-reflector, a naratorului-personaj, autenticitatea ;
- subiectul nu se mai construieşte gradat, pe firul cronologic, iar personajele sunt surprinse într-un moment al devenirii lor fără a li se construi un trecut anume sau o genealogie amănunţită ;
- structura şi compoziţia sunt, de asemenea, lipsite de reguli, iar subiectul şi mai ales momentele subiectului aproape că nu există ;
- proza suferă influenţa stilului ziaristic, sobru, direct, concis ;
- se cultivă romanul simbolic, fantastic, alegoric şi parabolic, cu substrat mitic şi filosofic ;
- romanul se adânceşte în cercetarea subconştientului, a întregului complex de gânduri, senzaţii, percepţii şi impulsuri care caracterizează psihicul uman, sub forma prozei analitice şi psihologice ;
- textul include acum scrisori, jurnale, documente diverse, genurile şi speciile interferează, astfel încât epicul, liricul şi dramaticul îşi găsesc loc în paginile aceleiaşi cărţi ;
- reprezentanţi : Virginia Woolf, *Valurile*, *Spre far* ; Franz Kafka, *Procesul*, *Castelul* ; Albert Camus, *Ciuma* ; Herman Hesse, *Jocul cu mărgele de sticlă* ; Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut* ; André Gide, *Falsificatorii de bani* ; Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate* ; James Joyce, *Ulise* ; Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Patul lui Procust* ; Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, *Adam şi Eva*, *Pădurea spânzuraţilor* ; Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*.

Opera epică în postmodernism :

- este considerată de Mircea Cărtărescu, la fel ca şi poezia, o etapă de „tranziţie" spre o nouă literatură ; este vârsta „operelor colective" (*Femeia în roşu*, *Aer cu diamante*, *Desant '83*, *Cinci*, *Autobuzul de însurăţei*), care denotă unitatea şi solidaritatea prozatorilor ;
- trăsătura distinctivă a momentului este preferinţa autorilor pentru proza scurtă, în care sunt surprinse realitatea cotidiană, experienţa nemijlocită a vieţii, dinamica socială, dar şi dilemele individului ;

Scanned with OKEN Scanner

- Ovid S. Crohmălniceanu observă, ca elemente definitorii, „relativizarea figurilor şi a situaţiilor, întoarcerea autorului asupra lui însuşi chiar în timpul redactării textului, denunţarea naturii iluzorii a activităţii imaginative (...), umorul intelectual (...), preferinţa pentru fragment" ;
- reapare interesul pentru mediile sociale marginale şi subterane, prezentate ca realităţi imediate, „directe", indiferent cât de mult au fost prelucrate textual ;
- ca elemente definitorii din punct de vedere stilistic şi narativ, Mircea Cărtărescu menţionează „pulverizarea naraţiunii", dislocarea figurativului prin manevre auctoriale „la vedere", fragmentarismul, autoreferenţialitatea textelor, oralitatea „în priză directă", grotescul şi kitsch-ul, parodia, umorul, „stilul rafinat-plebeu" caracteristic tuturor postmodernităţilor, alternarea registrelor şi tonurilor narative, documentarismul, jocul convenţiilor naratoriale, metatextualitatea ;
- reprezentanţi : Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, *Tratament fabulatoriu* ; Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş, *Femeia în roşu* ; Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, *Travesti*, *Nostalgia*.

Subiectul şi compoziţia

✓ **Subiectul** – numit şi *discurs* – reprezintă dispunerea evenimentelor relatate într-o anumită succesiune, reflectarea artistică a unei suite de motive a căror complexitate este determinată de specia literară şi de tehnica de creaţie a autorului. Derularea motivelor epice, sub forma secvenţelor, a episoadelor, a momentelor etc., configurează un **timp al naraţiunii**. Există însă o diferenţă între timpul narării (al scriitorului) şi timpul narat (al ficţiunii). Tot în interiorul subiectului, se pot observa, ca procedee diegetice, dilatarea unor momente, întârzierea pe o anumită semnificaţie, comprimarea sau rezumatul, amânarea sau omiterea unor fapte, finalul deschis etc., astfel încât devenirea narativă capătă supleţe şi primeşte amprenta auctorială.

Paralelismul este prezent, ca tehnică de construcţie a subiectului, mai ales în roman, specie caracterizată prin existenţa mai multor planuri narative. *Inversiunea* constă în relatarea unor evenimente înaintea altora, iar *retrospecţia*

Scanned with OKEN Scanner

presupune reluarea unor fapte din trecut, la persoana I, ceea ce produce, în general, rupturi de cronologie. *Efectul de suspans* se obţine prin încetinirea ritmului narării şi prin interpunerea unor pauze – digresiuni, descrieri, divagaţii.

Subiectul operelor epice tradiţionale evoluează pe aşa-numitele *momente ale subiectului* clasice:

- *expoziţiunea* (partea de început, în care se fixează coordonatele spaţio-temporale ale acţiunii, se conturează atmosfera şi se dau informaţii despre personaje);
- *intriga* (constituie premisa acţiunii propriu-zise, marcând apariţia sau intensificarea conflictului);
- *desfăşurarea acţiunii* (cuprinde evoluţia sau derularea propriu-zisă a acţiunii);
- *punctul culminant* (reprezintă momentul de maximă intensitate, de apogeu al conflictului);
- *deznodământul* (marchează rezolvarea conflictului şi sfârşitul acţiunii).

✓ **Compoziţia** reprezintă construcţia operei epice, prin care unui conţinut ideatic i se asociază o formă, într-un proces de ordonare a părţilor, spre a se obţine un întreg organic. Compoziţia se suprapune – *grosso modo* – existenţei planurilor narative, a secvenţelor, capitolelor, paragrafelor, relaţiei dintre incipit şi final, dintre prolog şi epilog etc.

Viziunea compoziţională are la bază principii ordonatoare diferite:

- *unitatea* – secvenţele sunt gândite coerent, articulat, decurgând logic una din alta şi raportându-se la acelaşi nucleu tematic;
- *gradaţia* – presupune un ritm crescând al tensiunii epice, de la simplu la complex, prin amplificarea treptată şi ramificarea conflictului şi a acţiunii;
- *contrastul* – se bazează fie pe alternanţa unor planuri, fie pe contrapunctul acestora, fie pe opoziţie sau antiteză la diverse niveluri ale operei: personaj, conflict, timp, spaţiu etc.;
- *liniaritatea* – se respectă cronologia evenimentelor, care sunt prezentate cursiv;

Scanned with OKEN Scanner

- *dislocarea* – au loc inversiuni, abateri de la cronologie, pauze în prezentarea faptelor, răsturnări spaţio-temporale, ruperi de ritm.

În literatura de specialitate se vorbeşte despre o *compoziţie exterioară* (organizarea în volume, capitole, părţi, secvenţe, paragrafe) şi o *compoziţie interioară* (concentrarea naraţiunii în jurul unui motiv central sau al unui laitmotiv, constituirea nucleelor epice şi a planurilor acţiunii), aflate într-o relaţie de interdependenţă.

Incipitul şi finalul

✓ **Incipitul** reprezintă „formula introductivă dintr-o carte tipărită sau dintr-un manuscris antic sau medieval, care cuprindea titlul lucrării şi numele autorului" (*DEX*). În timp, termenul a suferit nuanţări, astfel încât astăzi semnifică o formulă sau un fragment introductiv dintr-o operă epică, având o anumită relevanţă tematică, ideatică sau compoziţională (din lat. *incipit* = „aici începe"). În funcţie de viziunea artistică şi structurală a autorului, incipitul poate lua forme diverse:

- *dialog anticipativ* între două personaje – nuvela lui Ioan Slavici *Moara cu noroc* începe cu discuţia dintre Ghiţă şi soacra sa, cu rol de anticipare, de avertisment şi de introducere în temă;
- *început* ex abrupto – fără vreun fel de date preliminare sau explicative, autorul introduce lectorul în atmosfera acţiunii, în timpul şi spaţiul narative, cum se întâmplă în nuvela *La ţigănci* de Mircea Eliade;
- *descriere sugestiv-simbolică* – prin tehnica detaliului şi a focalizării, autorul dezvăluie, treptat, universul ficţiunii, întârziind asupra unor elemente ce-şi vor arăta relevanţa în derularea epică ulterioară, cum se întâmplă în romanul *Ion* de Liviu Rebreanu;
- *sentinţa sau cugetarea* cu valenţe filosofice – care are menirea de a sintetiza mesajul ulterior al textului, cum se întâmplă în nuvela *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu – sau moralizatoare – replica bătrânei, soacra lui Ghiţă, din *Moara cu noroc* de Ioan Slavici;

Scanned with OKEN Scanner

- *prologul* – este un incipit mai lung şi mai elaborat, ce are o funcţie explicativă sau de contextualizare istorică a acţiunii operei, cum face Nicolae Filimon în romanul *Ciocoii vechi şi noi*;
- *formula narativă tipică* – este specifică basmului, având un caracter repetitiv; prin ea se introduce în operă categoria estetică a fantasticului;
- *metafora, simbolul* – au o forţă de sugestie deosebită, comprimând ideea centrală a textului; un exemplu este spânzurătoarea din romanul lui Rebreanu *Pădurea spânzuraţilor*;
- *descrierea* – are valoarea unui incipit atunci când marchează pătrunderea în lumea textului prin intermediul detaliilor privind mediul în care trăiesc personajele, relevant pentru profilul lor moral, afectiv, psihologic; un asemenea rol îl are descrierea realist-balzaciană din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

În foarte multe cazuri, incipitul este gândit în relaţie cu finalul, astfel încât spaţiul operei devine un câmp de construcţie elaborată a unei semnificaţii, a unui mesaj estetic.

✓ **Finalul** corespunde, în economia compoziţională a textului epic, incipitului, în sensul că reprezintă o secvenţă sau un episod care încheie opera, având o anumită semnificaţie pentru interpretarea acesteia. Se poate afla eventual într-un raport de simetrie cu incipitul (*Enigma Otiliei* de G. Călinescu, *Răscoala*, *Ion*, *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu, *Moara cu noroc* de Ioan Slavici). Finalul nu este sinonim cu deznodământul, care presupune rezolvarea conflictului, într-o formă oarecare. În proza clasică, tradiţională, finalul închide simetric sau sferic universul epic şi sintetizează, în general, mesajul acesteia. În proza modernă însă, unde toate convenţiile sunt încălcate, finalul se îndepărtează de această funcţie, rămânând deschis, ambiguu, interogativ sau creând premisele unei alte naraţiuni (proza fantastică a lui Mircea Eliade).

Ca şi incipitul, finalul se poate realiza în mai multe forme:

- *morala* – apare mai ales în fabulă, fiind numită ca atare şi concentrând învăţătura textului;

Scanned with OKEN Scanner

- *epilogul* – prezintă devenirea, eventual peste timp, a acţiunii şi a personajelor, într-o formă sintetică (*Enigma Otiliei* de G. Călinescu) sau cuprinde explicaţii cu privire la anumite acţiuni şi conflicte dintre personaje (*Patul lui Procust* de Camil Petrescu);
- *concluzia* – formulată direct, explicit, de către narator sau de către un personaj, sau dedusă, implicit, dintr-o suită de întâmplări (Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, *Maitreyi*);
- *simbolul* – aceeaşi spânzurătoare din incipitul romanului *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu apare şi în finalul textului;
- *un laitmotiv* – reluat de mai multe ori în text şi plasat în final, pentru a configura o concluzie (discuţia despre „chestiunea ţărănească" din romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu);
- *descrierea în sens invers* – prin reluarea traseului din incipit, se iese din lumea textului, a ficţiunii, închizându-se cercul deschis la început (*Ion* de Liviu Rebreanu).

Acțiunea şi conflictul

✓ **Acţiunea** denumeşte faptele, întâmplările, evenimentele, peripeţiile ce se succedă într-o operă literară, determinate de relaţiile eroului sau personajului principal cu celelalte personaje sau cu mediul înconjurător. Acţiunile operei epice trebuie să constituie o unitate închegată, atât din punct de vedere cronologic, cât şi cauzal. În funcţie de tipul de desfăşurare, acţiunea poate fi continuă (cronologică), atunci când urmăreşte succesiunea evenimentelor, sau discontinuă (întreruptă de întoarceri în timp), când, datorită memoriei involuntare, sunt prezentate secvenţe decupate din cronologia firească a faptelor. Acţiunea poate fi liniară (în proza tradiţională – nuvela istorică şi schiţe) sau construită pe mai multe planuri (în romane). După locul desfăşurării evenimentelor, ea poate fi statică (Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuţei*) sau dinamică/cinetică (Vasile Alecsandri, *Călătorie în Africa*; Calistrat Hogaş, *Pe drumuri de munte*).

✓ **Conflictul** constituie un factor important în desfăşurarea acţiunii epice şi dramatice, vizând o ciocnire de interese între personaje, susţinută prin

Scanned with OKEN Scanner

intrigă, o dispută ideatică sau porniri contradictorii, total opuse, ale aceluiaşi personaj. Când rezultă din înfruntarea de interese între personaje având concepţii diferite, se numeşte *conflict exterior* (de natură istorică, socială, politică etc.), iar când este expresia pornirilor contradictorii ale aceluiaşi personaj, conflictul este *interior* (etic, psihologic, ideologic etc.).

Secvența narativă, episodul şi scena

✓ **Secvenţa narativă** este o unitate structurală subordonată textului epic, deşi are un grad de autonomie destul de ridicat, prin care îşi creează semnificaţii specifice, chiar dacă, în context, acestea sunt puncte ale unei reţele mai largi. Într-o secvenţă narativă este cuprinsă o singură acţiune, realizată de unul sau de mai multe personaje. Legătura dintre secvenţe se realizează prin *înlănţuire*, *inserţie* sau *alternanţă*, în funcţie de amploarea epică şi de viziunea autorului asupra structurii textului.

Numărul secvenţelor este determinat de specia literară : schiţa cuprinde o singură secvenţă, pentru că în ea se relatează o singură acţiune din viaţa personajelor, pe când nuvela are un număr mai mare, iar romanul, cea mai complexă specie epică, şi mai multe, subordonate câte unui plan narativ.

Strategia narativă aleasă de scriitor face ca unele secvenţe să fie omise, altele reluate din multiple perspective, anticipate, condensate, detaliate etc. Între secvenţe şi chiar în cadrul lor sunt inserate descrieri, comentarii, analize, reflecţii etc. Deşi în mod firesc secvenţele epice sunt prezentate respectându-se criteriul cronologic, este posibil ca acestea să fie prezentate şi după alte principii estetice, fără a se mai ţine seama de stricta temporalitate a acţiunilor (prin flashback, anticipare, retrospecţie, pluriperspectivism).

✓ **Episodul**, fiind înrudit cu secvenţa, constă în prezentarea unei acţiuni secundare, subordonate celei principale. Se caracterizează prin unitate şi coerenţă logică, printr-o semnificaţie proprie, ce se adaugă sensului general al textului. Poate să aibă în centru alte personaje decât cele principale sau să reveleze anumite trăsături ale personajului principal (episodul tăierii salcâmului din romanul *Moromeţii* de Marin Preda, episodul excursiei la

Scanned with OKEN Scanner

Odobeşti din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu).

✓ **Scena** reprezintă subdiviziunea unui capitol sau a unui tablou epic, similară cu episodul, caracterizată printr-o relativă independenţă faţă de întreg, în sensul că închide o anumită semnificaţie şi are, eventual, o valoare simbolică. Termenul este împrumutat din domeniul dramaturgiei, de la care păstrează determinările spaţiale, temporale, cele ţinând de scenariu, mişcarea personajelor, observarea detaliilor etc. (scena cinei de la începutul romanului *Moromeţii* de Marin Preda).

Tehnicile narative

- **Poliedrul** – surprinderea aceleiaşi realităţi din unghiuri diferite, ceea ce relevă diferenţe de percepţie şi de interpretare (Mircea Eliade, *Nuntă în cer*).
- **Jurnalul** – implică relatarea la persoana I, analiza şi monologul, precum şi sinceritatea şi relativa spontaneitate a consemnării evenimentelor, dacă avem în vedere faptul că într-un jurnal se scrie în fiecare zi (N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*; Mihail Sebastian, *Jurnal*); când devine structura unei opere epice, jurnalul permite reveniri, adăugiri, explicaţii ulterioare timpului consemnat (Mircea Eliade, *Maitreyi*).
- **Deconstructivismul** – apare în proza modernă, constând în anularea ideii de construcţie perfect logică, previzibilă, unitară şi închegată a subiectului sau a personajului; prin deconstrucţie, cititorului i se oferă fragmente disparate, aparent aleatorii, dintr-un întreg ce-şi dezvăluie totuşi, deşi mai greu, coerenţa (Camil Petrescu, *Patul lui Procust*).
- **Anticiparea** – funcţionează mai ales în proza tradiţională, clasică, în care începutul operei conţine suficiente indicii pentru orientarea aşteptării cititorilor (Ioan Slavici, *Mara*).
- **Pluriperspectivismul** – permite studierea sau analiza unui fenomen sau personaj dintr-o varietate de perspective, ceea ce conferă credit şi autenticitate naraţiunii (discuţiile despre război din *Pădurea spânzuraţilor*

Scanned with OKEN Scanner

de Liviu Rebreanu, portretul Otiliei din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu).

- **Introspecţia** – este modalitatea de analiză psihologică implicând observarea fenomenelor propriei conştiinţe, fără a fi adresată cuiva (Ştefan Gheorghidiu din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu).
- **Retrospecţia** – presupune o întoarcere în trecut a personajului, prin amintire, în scopul analizării trăirilor, faptelor, stărilor provocate de un eveniment, o persoană, o situaţie etc. (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*).
- **Focalizarea** – este o tehnică împrumutată din arta cinematografică, având ca specific apropierea treptată de obiectul analizei sau de nucleul unei acţiuni (începutul romanului *Ion* de Liviu Rebreanu).
- **Basorelieful** – este o tehnică împrumutată din sculptură şi constă în reliefarea, cu mijloace specifice literaturii – cuvinte, imagini, simboluri etc. –, a trăsăturilor unui personaj între alte personaje sau a unui obiect ori detaliu.
- **Memoria involuntară** – a fost preluată de la scriitorul francez Marcel Proust şi constă în rememorarea instantenee a unor momente din trecut, declanşată de anumite obiecte, persoane, senzaţii, gânduri etc. din prezent (scena „rochiei albastre" din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu).
- **Colajul** – numit şi *intertextualizare*, este prezent şi în pictură, de unde a trecut mai întâi în literatura de avangardă; constă în alăturarea mai multor elemente aparent disparate, având origini şi funcţii diferite, într-o singură compoziţie (romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu include nu doar naraţiunea propriu-zisă, ci şi lista de cheltuieli a lui moş Costache, textul scrisorii Otiliei, cel al unei cărţi poştale, scurte fragmente în limba franceză; romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu cuprinde jurnalul lui Fred Vasilescu, scrisorile lui Ladima, scrisorile doamnei T, epilogul I şi epilogul II, un articol de ziar).
- **Relativizarea perspectivei** – presupune introducerea altei voci, pe lângă cea principală, a naratorului auctorial sau personaj, care completează, cu o nouă viziune, universul epic (este cazul lui Titu Herdelea din

Scanned with OKEN Scanner

romanul *Ion* de Liviu Rebreanu sau a lui Niculaie Moromete în volumul II din romanul *Morometii* de Marin Preda).

- **Flashbackul** – întâlnit mai ales în proza modernă şi postmodernă, constă în scurte priviri înspre trecut, într-un joc narativ ce deschide perspective noi asupra subiectului sau a temei operei (Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*, *Zmeura de câmpie*).
- **Analiza psihologică** – este o tehnică de investigaţie constând în studierea evoluţiei exterioare a unui personaj, cu ecouri în devenirea sa interioară ; spre deosebire de introspecţie, analiza psihologică este realizată de către narator şi orientată asupra subiectului uman, aşadar, de la exterior către interior (Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*).
- **Investigaţia** – constă în cercetarea, mai ales în proza psihologică, a motivaţiilor şi trăirilor unui personaj, provocate de o stare, o boală, o obsesie etc. (Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*).
- **Observaţia** – ţine de notarea, fără explicaţii sau comentarii, a traiectoriei psihice, comportamentale, atitudinale etc. a unui personaj, în urma căreia cititorul este chemat să analizeze datele (Ion Luca Caragiale, *În vreme de război*, *O făclie de Paşte*).
- **Alternarea vocilor narative** – introduce principiul relativităţii, al subiectivităţii şi al discontinuităţii faptului epic, care este surprins în planuri şi cu mijloace diferite (*Femeia în roşu* de Adriana Babeţi, Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieş).
- **Încasetarea** – numită şi inserţie, încastrare sau povestire de tip „matrioşca", reprezintă proiecţia unei poveşti, a unei istorisiri într-o altă naraţiune, mai amplă, care se poate constitui într-o ramă (Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuţei* ; Vasile Alecsandri, *Istoria unui galbân*, *Balta Albă*).
- **Înlănţuirea** – este întâlnită în proza clasică, în care secvenţele epice decurg una din alta, se generează după principiul cauză-efect (Ioan Slavici, *Mara* ; Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*), însă întâlnim şi abateri de la acest criteriu, în cazul evoluţiei *circulare* (începutul şi sfârşitul coincid), *sinusoidale* (se au în vedere în primul rând modulaţiile sufletului, ale trăirilor personajului şi mai puţin acţiunile lui exterioare), *spiralate* (toate evenimentele sunt ordonate în raport cu evoluţia sau involuţia eroului epic).

Scanned with OKEN Scanner

- **Digresiunea** – este o abatere de la subiect, sub forma unei explicaţii, a unei reflecţii, a unei descrieri etc., care însă contribuie la nuanţarea şi la construirea semnificaţiei temei centrale a textului.
- **Monologul interior** – reprezintă vorbirea personajului cu el însuşi, fie cu voce tare (Ilie Moromete, în scena în care încearcă să apere paiele de ploaie, săpând un şanţ pe lângă căpiţă), fie în gând (Fred Vasilescu), fie sub formă epistolară (Ladima).
- **Panoramarea** – reprezintă o privire de ansamblu, generală, asupra unui spaţiu, a unei mulţimi sau chiar a unei epoci (scena luptei cu turcii din volumul III al romanului *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu, prezentarea câmpiei Bărăganului în romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu sau radiografia „obsedantului deceniu" în romanul lui Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*).
- **Fluxul conştiinţei** – lansată şi chiar absolutizată, ca manieră de creaţie, în suprarealism, aduce în prezentul naraţiunii, în mod aleatoriu, imagini din trecutul, dar şi din viitorul unui personaj, depăşindu-se graniţele dintre conştient şi subconştient, dintre vis şi realitate, într-o libertate totală a gândului numită *dicteu automat* (Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*).
- **Elipsa narativă** – înseamnă omiterea intenţionată a unor episoade, întâmplări, discuţii etc. dintre personaje, ceea ce poate altera cauzalitatea evenimentelor, însă sporeşte suspansul şi tensiunea epică, accentuează impresia de autenticitate, de fapt trăit, chiar dacă, sub aspect strict diegetic, pare imperfect (cauza sinuciderii lui Ladima din romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu).
- **Intervertirea cronologică** – vizează schimbarea ordinii momentelor subiectului sau pendularea între mai multe planuri temporale (Mircea Eliade, *La ţigănci*).
- **Ambiguizarea planurilor narative** – se realizează voluntar, atât în proza mai veche (Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*), cât şi în cea foarte recentă (Dan Lungu, *Cum să uiţi o femeie*).
- **Inserţia livrescă** – presupune introducerea unor citate, fragmente, replici etc. din alte opere, care capătă o nouă semnificaţie în contextul dat (Vasile Alecsandri, *Istoria unui galbân*).

Scanned with OKEN Scanner

- **Finalul deschis** – este specific prozei moderne şi postmoderne, ce refuză să mai dea reţete de interpretare a acţiunilor şi a personajelor, invitând cititorul să se implice el însuşi, ca un al doilea autor, în împlinirea faptului estetic (Mircea Eliade, *Nopţi la Serampore*, *La ţigănci*).
- **Derularea cinematografică** – operează mai ales la nivel vizual, prin crearea, cu ajutorul descrierii, a unor imagini ce rămân imprimate în mintea receptorului, ca fiind definitorii pentru un timp, un spaţiu, o atmosferă, un context istoric anume (scenele de luptă din nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi, prezentarea drumului care intră în satul Pripas din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, a caselor, a unor simboluri cum este „Hristosul de tinichea").
- **Contrapunctul** – se bazează pe realizarea unui răspuns, în alt plan narativ, la o situaţie, la un personaj sau la un conflict din planul principal al textului (nunta lui Ion şi a Anei din planul vieţii ţăranilor – nunta Laurei şi a lui Pintea, din planul vieţii intelectualităţii rurale ; Otilia, ca imagine a feminităţii – Aurica, o ipostază deformată a aceleiaşi idei).
- **Prim-planul** – fixează atenţia asupra unui fenomen/unei stări/imagini a personajului etc. la un moment dat, cu o semnificaţie specială în ansamblul operei (imaginea lui Ion sărutând pământul).
- **Recurenţa** – înseamnă reluarea unui simbol, a unei imagini, a unei metafore etc. în scenele sau momentele-cheie ale unei opere (lumina în romanul *Pădurea spânzuraţilor*, de Liviu Rebreanu).
- **Amplificarea conflictului** – are un rol esenţial în construirea graduală a palierelor narative, care pornesc totuşi de la acelaşi nucleu (scena horei din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu dezvăluie aproape toate conflictele din operă, care vor creşte treptat).
- **Rezumatul** – reprezintă o tehnică narativă constând în prezentarea succintă, de către narator, a acţiunilor personajelor, din necesitatea de a comprima o perioadă mai îndelungată din evoluţia lor. Apare atât în naraţiunea clasică (Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*), cât şi în cea modernă (epilogul autorului din romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu).

Scanned with OKEN Scanner

Instanțele comunicării în textul narativ

Autorul

✓ **Autorul** este persoana care creează o operă literară, modificând realitatea prin imagini artistice, selectând, combinând şi nuanţând limbajul pentru a oferi o altă dimensiune realităţii. În textul epic, el este cel care îl plăsmuieşte pe narator, inventează acţiunea, dă viaţă personajelor, optează pentru o anumită instanţă narativă etc. Îi este proprie intenţia de a reprezenta lumea şi viaţa printr-o relativă detaşare obţinută prin disimularea sub masca personajelor. Spre deosebire de poet, care se concentrează asupra propriei subiectivităţi, prozatorul este atent, în principiu, la ce se întâmplă în jurul său, în realitatea imediată : evenimente, întâmplări, oameni, scene de viaţă etc. Autorului îi este proprie o anumită reprezentare despre fiinţa umană şi despre realitatea socială în care aceasta se mişcă. Personajul nu este aşadar decât un artificiu construit de autor pentru a exprima sensul pe care acesta îl atribuie realităţii evocate, este purtătorul unui mesaj. Imaginaţia autorului--artist prelucrează idei, imagini, emoţii, reflecţii, dezvoltând efecte artistice care vizează cele două funcţii ale literaturii : de cunoaştere/autocunoaştere şi, respectiv, estetică.

Naratorul

✓ **Naratorul** sau **povestitorul** este cel ce relatează succesiunea evenimentelor, o instanţă intermediară între autorul şi cititorul operei epice, o „voce" sau o proiecţie aparent neutră a scriitorului.

Numeroşi critici au atras atenţia asupra pericolului de a se confunda „naratorul fictiv" cu „autorul concret" : „Naratorul pare la prima vedere identic autorului. Privit mai îndeaproape, constatăm că mai întotdeauna personalitatea autorului se diferenţiază, într-o manieră caracteristică, de figura naratorului. El ştie mai puţin, uneori, şi mai mult decât te-ai putea aştepta de la autor, el mărturiseşte din când în când opinii ce nu sunt neapărat ale autorului. Acest narator este, prin urmare, o figură autonomă, creată de autor, ca şi personajele romanului. Naratorul şi personajele sunt

Scanned with OKEN Scanner

esenţialmente fiinţe de hârtie; autorul (material) al unei povestiri nu se poate confunda întru nimic cu naratorul acestei povestiri" (Silvian Iosifescu, *Construcţie şi lectură*). În consecinţă, „ideologia operei literare este aceea a autorului abstract, sentimentele nefiind pronunţate de către autor, ci de către narator" (Silvian Iosifescu, *Construcţie şi lectură*).

În afară de *funcţia narativă* (de reprezentare fundamentală), naratorul îşi poate asuma şi *funcţia de control* sau *de regie* (poate cita discursul personajelor în interiorul propriului discurs) sau chiar *funcţia de interpretare* (de analiză) a discursului personajelor.

De-a lungul evoluţiei literaturii s-au conturat mai multe *tipuri de narator*:

- *naratorul omniscient (extradiegetic, auctorial, demiurg)*, care este tipul clasic, cel ce dirijează „din spate" toate acţiunile personajelor, cărora le cunoaşte şi le anticipează evoluţia, inventează situaţii şi scene pentru a ilustra anumite trăsături ale acestora, este omniprezent pe tot parcursul derulării evenimentelor, perspectiva sa este unică (Ioan Slavici, Honoré de Balzac, Marin Preda, G. Călinescu);
- *naratorul-personaj (intradiegetic, autodiegetic, homodiegetic)* este direct implicat în succesiunea evenimentelor, intră în relaţii şi conflicte cu celelalte personaje, poate nara la persoana I sau a III-a, poate avea o perspectivă pregnant obiectivă sau subiectivă asupra faptelor (Camil Petrescu, Mircea Eliade);
- *naratorul-martor* este acela care a participat la întâmplări, dar nu în calitate de protagonist, ci de observator; el reţine evenimentele şi ulterior le relatează (Ienachi Coropcarul din povestirea *Cealaltă Ancuţă* de Mihail Sadoveanu);
- *naratorul-mesager* este cel căruia i se istoriseşte o întâmplare pe care, la rândul său, o prezintă cititorilor/ascultătorilor (Liţa Salomia din povestirea *Istorisirea Zahariei Fântânarul* de Mihail Sadoveanu);
- *naratorul-confident* (Mihai Eminescu, *Geniu pustiu*) este cel căruia i se încredinţează o „poveste" pe care le-o transmite ulterior cititorilor;
- *naratorul-autor* este cel care asigură un dialog permanent cu un cititor prezumtiv (C. Petrescu, *Patul lui Procust*);
- *naratorul-reflector* diferă de cel „scriptural", având rolul de a schimba, prin intervenţiile sale, perspectiva asupra faptelor şi a personajelor, de

Scanned with OKEN Scanner

a ambiguiza, eventual, mesajul (Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*);

- *supranaratorul* este cel care gestionează intervenţiile altor naratori, într-un ciclu sau o serie de povestiri (Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuţei*).

Personajul

✓ **Personajul** este un factor structurant al povestirii, „un fir conducător, care creează posibilitatea unei bune înţelegeri a motivelor îngrămădite şi se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare şi ordonare a motivelor" (Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii*), „o fantomă provizorie creată de autor şi plasată deliberat în operă" (Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*), „fiinţă de hârtie" (Roland Barthes, *Romanul scriiturii*). Indiferent cum este numit – erou, protagonist, figură, actor, actant etc. –, personajul este un tip uman semnificativ, o individualitate cu trăsături fizice şi morale distincte, pusă în lumină printr-un şir de întâmplări situate într-un anumit cadru temporal şi social. El poate fi definit din mai multe perspective: morală (raportul dintre om şi el însuşi), socială (raportul om-societate), ontică (raportul om-univers), estetică (raportul realitate--convenţie narativă). În diacronia literaturii, personajul a cunoscut mutaţii esenţiale, pe măsura schimbărilor produse în concepţiile estetice şi în operele literare aparţinând diverselor curente.

În *Antichitate*, Aristotel defineşte personajul, în *Poetica*, drept un caracter ce trebuie să întrunească trăsături precum nobleţea, potrivirea („Există o fire bărbătească: nici bărbăţia, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii"), „asemănarea" (între tipul creat şi modelul din realitate), statornicia. Personajul antic se detaşează prin logică, unitate interioară, verosimilitate, raţionalitate, inteligibilitate.

Clasicismul a insistat asupra unităţii personajului, concepând foarte riguros ideea de consecvenţă, străduindu-se să creeze caractere universal valabile, nu simplificând trăsăturile umane, ci ierarhizându-le în funcţie de cea dominantă. Fiind inspirat din Antichitatea greco-romană, este dominat de raţiune, are simţul onoarei şi al datoriei, iar tipul uman creat concordă cu firea, cu epoca istorică şi cu vârsta modelului din realitate.

Scanned with OKEN Scanner

Personajul romantic poate proveni din toate mediile sociale, este sfâşiat de trăirile interioare antagonice, este dinamic, construit antitetic, se transformă, suferă mutaţii spectaculoase, este „un monstru de frumuseţe sau urâţenie, de bunătate sau de răutate ori de toate acestea amestecate, (...) e bizar, enigmatic, rebel" (G. Călinescu). Ca tipuri, întâlnim acum visătorul, inadaptatul, geniul, demonul, titanul, mesianicul, scepticul, cinicul etc.

În *realism*, personajele sunt văzute în transformare, fără ca, în acest mod, caracterele să-şi piardă unitatea. Dacă romanticii fuseseră interesaţi de formele atipice, de genii şi de monştri, iar clasicii se ocupaseră de omul normal, echilibrat, cei mai mulţi scriitori realişti revin la omul normal, considerat nu în generalitatea lui clasică, ci în diversitatea lui individuală şi istorică, în nenumăratele lui întruchipări pe care le conferă observarea realului. El poate să provină din toate straturile sociale şi să aibă orice vârstă, iar psihologia lui se poate desprinde din portret, comportament, îmbrăcăminte, vorbire şi mediul în care trăieşte. Ca tipuri, acum circulă avarul, parvenitul, snobul, ratatul, degeneratul etc. În naturalism, comportamentul şi acţiunile personajului sunt determinate de cauze ereditare, boală, instincte, obsesii.

În *literatura modernă*, personajul este expresia unei sensibilităţi, nu a unei dimensiuni caracterologice, îşi pierde consistenţa şi coerenţa, pentru a întruchipa deseori un simbol (*Meşterul Manole* de Lucian Blaga). Prin analiză şi autoanaliză se sondează zonele abisale ale trăirii şi gândirii personajelor, se caută răspunsuri la întrebările fiinţei.

Tipologia personajului este foarte amplă, clasificările operându-se pe baza mai multor criterii.

După gradul de transfigurare a realităţii, există personaje pur fictive (Tănase Scatiu, Felix Sima, Manole Crudu) sau atestate istoric (Ştefan cel Mare, Petru Rareş, Mihai Viteazul, Alexandru Lăpuşneanu). Uneori, personajul poate să fie însuşi scriitorul (Nică) sau să preia diferite date din viaţa acestuia, devenind un alter ego (Titu Herdelea). În fabule şi balade, personajele sunt personificări de păsări şi animale (calul lui Toma Alimoş sau câinele Samson din *Câinele şi căţelul*). Distincţia real-fabulos/fantastic se operează mai ales în basme, unde apar personaje precum balauri, zmei, zgripţuroaice etc. Prin termenul *suprapersonaj* nu este numit un individ, ci

Scanned with OKEN Scanner

un loc sau un obiect care determină decisiv viaţa personajelor (spânzurătoarea din *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu sau groapa din romanul cu acelaşi nume de Eugen Barbu).

După rangul ocupat în dinamica naraţiunii, personajul poate fi principal (Ion), secundar (George Bulbuc), episodic (mitropolitul Teofan din nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*), figurant (cei doi călugări din Cetatea Hotinului, din aceeaşi nuvelă).

După amploarea construcţiei şi a devenirii sale, personajul poate fi complex/rotund (Otilia din *Enigma Otiliei*) sau simplu/unilateral/plat (Moţoc din nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*).

Dacă avem în vedere *modul de constituire*, personajul poate fi individual sau colectiv. Personajul colectiv poate lua forma corului (în teatrul antic), a grupului (Harap-Alb şi prietenii săi) sau a masei de oameni (ţăranii din *Răscoala* sau norodul adunat la curtea domnească în *Alexandru Lăpuşneanul*).

După rolurile interpretate, personajul poate fi protagonist (Harap-Alb), antagonist (Spânul), reflector (cel care participă sau numai asistă la evenimente, în ipostaza unui observator care exprimă punctul de vedere al naratorului şi comentează, de pe o poziţie relativ obiectivă, actele eroilor (Sbilţ din drama *Patima roşie* de Mihail Sorbul, Nory din romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu), *raisonneur* (Brânzovenescu din *O scrisoare pierdută* sau Ipingescu din *O noapte furtunoasă* de Ion Luca Caragiale).

Modalităţile de caracterizare a personajului sunt multiple. El poate fi caracterizat direct (de către narator, de către alte personaje şi prin autocaracterizare) sau indirect (prin acţiuni, fapte, evenimente, păreri, reacţii, relaţii, nume, limbaj, vestimentaţie, mediu social, gesturi, mimică etc.). Portretul rezultat poate fi moral, fizic sau complex (are în vedere toate formele de existenţă şi de manifestare ale personajului).

Cititorul

✓ **Cititorul** este receptorul operei literare, cel căruia îi este destinat universul ficţiunii, instanţa care încheie lanţul comunicării literare. Rolul său este de a recepta, interpreta/compara/asocia/valoriza opera literară,

Scanned with OKEN Scanner

trecând-o prin filtrul propriului sistem de valori şi recreând-o, astfel, ca unitate de semnificaţie.

Se spune că orice autor are în vedere, scriind, un cititor abstract, imaginea receptorului ideal, capabil să-i concretizeze sensul şi să-i înţeleagă mesajul, printr-o lectură activă, profundă, autentică. Se face, de altfel, disocierea între *lector inocent* şi *lector competent*, sintagme care vizează capacitatea şi disponibilitatea receptorului de a pătrunde în toate straturile de semnificaţie ale operei, explicite şi implicite, de a rămâne captiv în „labirintul lui Dedal" care este textul (Umberto Eco), de unde va ieşi mai îmbogăţit, purificat, schimbat.

Dintotdeauna cititorul a reprezentat o instanţă narativă esenţială pentru construirea operei, iar autorii au fost mereu conştienţi de rolul şi importanţa sa. Nu întâmplător Miron Costin, în zorii literaturii noastre epice, i se adresează, ceremonios, cu „iubite cetitoriule" şi îi confirmă, într-o predoslovie intitulată „Către cititoriu", nobleţea îndeletnicirii sale spirituale : „...că nu este altă, şi mai frumoasă şi mai de folos în toată viaţa omului zăbavă, decât cetitul cărţilor".

Tipurile de perspectivă narativă

Viziunea sau perspectiva narativă este un concept relativ nou (Georges Poulet, Roland Barthes) şi se defineşte prin raportul dintre narator şi personaj. Trei ipostaze ale acestei relaţii au fost delimitate ca fiind esenţiale :

- ✓ *narator > personaj* (*par derrière*) – naratorul ştie mai mult decât personajul său, este omniscient şi omniprezent, cunoaşte versiunea fiecărui personaj despre evenimente (Ioan Slavici, *Moara cu noroc* ; Liviu Rebreanu, *Ion* ; Marin Preda, *Moromeţii*) ;
- ✓ *narator = personaj* (*avec*) – naratorul ştie tot atât cât şi personajul, identificându-se, eventual, cu acesta (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ; Mircea Eliade, *Maitreyi*) ;
- ✓ *narator < personaj* (*du dehors*) – naratorul ştie mai puţin decât personajul, astfel încât îl lasă să evolueze liber, aici sistemul anticipărilor din literatura clasică nu mai funcţionează (Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*).

Scanned with OKEN Scanner

În proza modernă şi postmodernă observăm multiplicarea vocilor narative, odată cu apariţia romanului epistolar, cu sau fără note (*Ulise* de James Joyce), sau a subsolurilor explicative (Camil Petrescu, *Patul lui Procust*).

Focalizarea, înrudită cu perspectiva narativă, se defineşte prin raportul narator-personaj-cititor, după cum urmează:

- ✓ *focalizare zero sau neutră* – naratorul îi oferă cititorului informaţii complete, fără a avea tendinţa de a-l manipula, impunându-i punctul său de vedere (Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*);
- ✓ *focalizare externă* – relatarea naratorului este impersonală, din exteriorul spaţiului ficţiunii, astfel încât cititorul nu are acces la gândurile şi intenţiile sale (Liviu Rebreanu, *Ion*);
- ✓ *focalizare internă* – naratorul pare să-şi asume punctul de vedere al unui personaj din operă, care este lăsat să judece universul narativ (Mihail Sadoveanu, *Baltagul*).

Ca şi în cazul perspectivei narative, într-un text pot coexista mai multe tipuri de focalizare.

Relaţiile temporale şi spaţiale în naraţiune

În genul epic, categoria timpului are în vedere raportul dintre două lumi temporale – cea a discursului ficţional (numit şi „timp al lecturii") şi cea a universului fictiv, mult mai complex. Aşadar, timpul scriitorului sau al naraţiunii este diferit de timpul narat sau al ficţiunii. În general se operează distincţia între temporalitatea externă (care include timpul cititorului, al scriitorului şi cel istoric) şi cea internă (care include timpul narat şi timpul naraţiunii). După cum arată Noemi Bomher în *Iniţieri în teoria literaturii*, „uneori, timpul ficţiunii este întrerupt, suspendat sau doar încetinit, naraţiunea convertindu-se în analiză, descriere sau digresiune. Distanţa dintre cele două timpuri este uneori abolită, ca în romanul modern, cele două timpuri coincid, ca şi cum personajul şi-ar stenografia monologul. În textele la persoana I apar deseori tehnica şi «trucul» jurnalului intim, convenţie

narativă ce are drept scop convertirea timpului trăit în timp narat. În mod tradiţional, acţiunea urmăreşte firul cronologic, iar naraţiunea de asemenea".

Autorul modern poate opera însă inversiuni în cronologia evenimentelor, relatând fapte sau scene ale prezentului înaintea celor care aparţin trecutului (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* începe cu scena de la popotă, pentru ca, ulterior, prin retrospectivă şi memorie involuntară, să fie prezentată iubirea dintre Gheorghidiu şi Ela).

Categoria spaţiului, ca şi cea a timpului, se referă la două realităţi : un spaţiu exterior, real, obiectiv, al scriitorului şi al lectorului, şi un spaţiu interior, al universului fictiv. „Caracteristica fundamentală a spaţiului epic este continuitatea, căci, dacă timpul real este infinit şi lipsit de sens, cel al ficţiunii are început şi sfârşit, fiind încărcat de semnificaţii. Convenţia narativă presupune situarea într-un anumit spaţiu, descris sau nu, spaţiu perceput ca un drum, o cale sacră, iniţiatică (aşa cum există ea în mituri şi, tot mai des, în literatura modernă) sau o cale deschisă, obiectivă, aparent fără importanţă în evoluţia personajelor (ca în literatura clasică, unde relaţia cu spaţiul este una exterioară, neimplicată), o cale labirintică sau circulară, simplă sau sinuoasă, închisă sau deschisă." (Noemi Bomher, *Iniţieri în teoria literaturii*)

Spaţiul universului fictiv poate fi închis (camera Emiliei din romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu), deschis (*În munţii Neamţului* de Calistrat Hogaş), fantastic (*Nopţi la Serampore* de Mircea Eliade), citadin (*Intrusul* de Marin Preda), circular (*Ion* de Liviu Rebreanu), oblic (drumul Vitoriei din *Baltagul* de Mihail Sadoveanu), iniţiatic (*Creanga de aur* de Mihail Sadoveanu sau drumul eroilor din basme), interior (este cel care aparţine fiinţei, intimităţii spiritului, fiind neexplicat în cuvinte, ci implicit – spaţiul copilăriei lui Creangă, a cărui nostalgie este omniprezentă în opera acestuia) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Speciile epice

Basmul cult

Basmul este o specie a epicii populare sau culte (de regulă în proză) cu răspândire universală, construit pe o schemă opozițională Bine-Rău, în care sunt relatate întâmplări mai cu seamă fantastice ale unor personaje imaginare (feți-frumoși, zâne, animale năzdrăvane, balauri, zmei, vrăjitoare etc.). Acesta este caracterizat, în ansamblu, prin fabulație senină, prin finalul nupțial sau glorificator al vitejiei și al binelui.

Numele speciei, provenind din vechiul slav *basni*, care avea sensul de „scornire", „născocire", îi subliniază, ca şi formulele de deschidere şi de închidere, caracterul de ficţiune. Deşi basmul are o mare vechime în literatura lumii, datând încă din Antichitate, specia a fost redescoperită şi intens cultivată începând cu epoca romantică, atunci realizându-se şi primele culegeri sistematice de basme populare.

Basmul trebuie delimitat de poveste (care este mai realistă), de legendă (care urmăreşte explicarea unor fenomene naturale sau istorice), de snoavă (care este o scurtă naraţiune anecdotică). Basmul porneşte de la realitate, însă se îndepărtează de aceasta, trecând în supranatural şi propunând o altă lume, care funcţionează cu reguli apropiate celei omeneşti.

În funcţie de natura personajelor, organizarea şi desfăşurarea acţiunii şi caracteristicile naraţiunii, basmele pot fi *fantastice* (dominate de elementul miraculos), *nuvelistice* (mai apropiate de elementele realităţii) şi *animaliere* (dezvoltate din vechile legende totemice).

Există un *scenariu epic* al basmului, fixat prin tradiţie, al cărui caracter stereotip este marcat şi de utilizarea multor formule iniţiale, mediane şi finale, care compun un adevărat lexic poetic al basmului:

- *Formulele iniţiale* au rolul de a proiecta naraţiunea în fabulos, făcând trecerea din planul real în cel ireal: „A fost odată ca niciodată, pe când se potcoveau puricii cu nouăzeci şi nouă de ocale de fier şi zburau până la cer...".
- *Formulele mediane* menţin şi suscită interesul şi curiozitatea cititorului: „Ca şi vorba din poveste că-nainte mult mai este", „Ascultaţi boieri dumneavoastră şi vă minunaţi".

Scanned with OKEN Scanner

- *Formulele finale* readuc cititorul în prezentul naraţiunii, restabilesc ordinea iniţială şi mimează scorneala, invenţia, sub forma unui scurt text ritmat şi rimat: „Şi eu încălecai pe-o şa şi v-o spusei d-voastră aşa", „Şi încălecai pe-o căpşună şi vă spusei o minciună".

În *Morfologia basmului*, Vladimir I. Propp porneşte de la ideea că basmele au o structură monotipică, stereotipă, bazată pe o reţetă universală şi repetabilă în fiecare text. Conceptul de bază al teoriei lui Propp este cel de *funcţie*, prin aceasta înţelegându-se „o faptă săvârşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semnificaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii". Funcţiile personajelor constituie elemente fixe ale basmului, indiferent de cine şi în ce mod le îndeplineşte. Numărul lor este limitat, iar succesiunea este aceeaşi. Propp identifică 31 de asemenea funcţii, ca, de exemplu: I. unul dintre membrii familiei pleacă de acasă; II. o interdicţie îi este specificată eroului; III. interdicţia este încălcată etc. Aceste funcţii sau structuri narative pot fi sintetizate astfel: a) o situaţie iniţială, caracterizată de ordine şi echilibru; b) un eveniment care dereglează echilibrul iniţial; c) o acţiune reparatorie combinată cu o aventură eroică; d) refacerea echilibrului; e) răsplătirea eroului.

Motivele specifice basmului sunt: împăratul fără urmaşi, superioritatea mezinului, probele, călătoria, drumul cu obstacole, cifra 3, ajutorul dat de natură şi de divinitate, lupta, impostorul, apa vie şi apa moartă, calul năzdrăvan, vicleşugul, demascarea, nunta etc.

Personajele basmului sunt polarizate etic, fiind situate fie de partea binelui, fie de cea a răului. Multe dintre ele posedă însuşiri excepţionale şi sunt ajutate în îndeplinirea misiunii de forţe supranaturale, fiind construite pe baza idealizării însuşirilor omeneşti, devenind astfel modele de viaţă (curaj, nobleţe sufletească, frumuseţe, bunătate, blândeţe, putere fizică, inteligenţă etc.).

Procedee stilistice specifice basmului sunt repetiţia, personificarea, alegoria, comparaţia şi antiteza. Limbajul este, în general, accesibil, cu accente populare şi arhaice, cu formule care dovedesc oralitatea intrinsecă a speciei, alături de prezenţa proverbelor, zicătorilor şi expresiilor tipice. Basmul are o disponibilitate transfiguratorie excepţională, schimbându-şi

Scanned with OKEN Scanner

expresia odată cu evoluţia literaturii şi cu stilul scriitorilor, mergând de la respectarea modelului folcloric (Ion Creangă, *Povestea porcului*) până la inovaţii spectaculoase care ating toate nivelurile textului (Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*).

În literatura română, autorii de basme culte (în versuri, în proză sau dramatizate) sunt numeroşi, la fel şi tipologia speciei, diversificată odată cu preluarea ei de către literatura cultă : *basmul-feerie* (*Sânziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri), *basmul-nuvelă* (*Soacra cu trei nurori* de Ion Creangă), *basmul-poem* (*Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu), *basmul-parodie* (*Dămult, mai dă dămult* de Ion Luca Caragiale), *basmul-idilă* (*Crăiasa zânelor* de George Coşbuc), *basmul ştiinţific* (*Ber Căciulă* de I.C. Vissarion).

Povestirea

Povestirea este o specie a genului epic, de dimensiuni asemănătoare cu nuvela, o narațiune subiectivizată şi ceremonială, care surprinde un fapt epic insolit, fiind caracterizată de oralitate şi suspans. Povestitorul este implicat, de obicei, fie ca martor, fie ca personaj al întâmplărilor pe care le narează. Interesul nu se concentrează asupra personajului, ci asupra situațiilor povestite, de obicei generate de o intrigă simplă, însă având în majoritatea cazurilor un caracter exemplar.

Specia, deşi cultă, respectă virtuţile primordiale, orale ale actului epic. Povestitorul face apel la ascultători virtuali, ca şi cum ar fi de faţă. Ceremonialul povestirii presupune ca atât naratorul, cât şi receptorul să fie implicaţi ca „actori" în actul „spunerii" şi chiar în scenariul epic.

Ca formă structurantă, povestirea poate circula izolat, constituind o unitate epică autonomă (Gala Galaction, *Moara lui Călifar*), sau „în ramă", servind ca pretext pentru a introduce o altă sau alte povestiri, legate într-un ciclu (Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuţei*).

Povestirea se deosebeşte de celelalte specii ale genului epic prin *strategia narativă* care scoate în evidenţă povestitorul şi punctul său de vedere asupra faptelor relatate. Prin aceasta capătă un caracter aproape ritualic, de fapt epic circular, autonom, repetabil în conţinutul, nu şi în forma sa.

Oralitatea stilului este trăsătura fundamentală a speciei, motivată prin destinaţia către un ascultător prezent, conştient, curios şi cooperant. În

virtutea acestei trăsături, textele sunt presărate cu mărci ale oralităţii: formule de generare şi de menţinere a interesului, de testare a atenţiei ascultătorului, de creare a suspansului, de marcare a momentelor esenţiale, de anticipare emoţională, de potenţare a efectelor, toate fiind motivate de poziţia privilegiată a naratorului.

Ceremonialul povestirii constă într-un sistem de convenţii participative care cuprinde, ca momente, intrarea în scenă a povestitorului, motivarea împrejurărilor care declanşează istorisirea, rostirea propriu-zisă a poveştii, comunicarea cu auditoriul, pauzele narative care înteţesc tensiunea aşteptării, ieşirea din scenă a povestitorului, având conştiinţa săvârşirii unui act exemplar, şi, eventual, crearea cadrului emoţional şi narativ pentru începerea altei povestiri.

Atmosfera este destinată să creeze o stare de aşteptare, de tensiune, de seducere a ascultătorilor, de vrajă. Fiecare moment este bine regizat, având o logică anume, ce ţine de tehnica povestirii. Dacă întâmplarea prezentată nu este spectaculoasă în sine, povestitorul trebuie s-o facă spectaculoasă, urmărind permanent stimularea interesului ascultătorilor.

Timpul evocat este de obicei unul de mult trecut, îndepărtat şi nedeterminat. De aceea, naratorul prezintă întâmplările viu, colorat, pentru a facilita reprezentarea acestora de către ascultători. Aspectul atemporal, mitic, specific povestirii, oferă un caracter general întâmplării, făcând de multe ori dintr-o situaţie individuală o experienţă a cunoaşterii de sine unanim valabilă şi acceptată. Evocarea implică, de fiecare dată, parfumul trecutului, misterul, necunoscutul, toate acestea antrenându-l pe ascultător într-o aventură a descoperirii tainelor altor vârste, de unde şi caracterul iniţiatic al povestirii.

Spaţiul povestirii este, în general, unul ocrotitor, sigur, privilegiat. Participanţii la actul povestirii se retrag parcă în anistorie, într-un spaţiu având valoare simbolică, recuperatoare în ordinea ontologică a existenţei. Verbul lor nu este cel comun, ci imită logosul primordial, creează şi recuperează lumi, timpuri, oameni (*Decameronul* de Giovanni Boccaccio sau *Hanu Ancuţei* de Mihail Sadoveanu).

De fiecare dată, indiferent de natura întâmplărilor, *tonul* este nostalgic, reflexiv, implicat. Rolul de povestitor îi poate reveni naratorului, în varianta

Scanned with OKEN Scanner

sa clasică (de „voce" a autorului), unui personaj, unui martor sau unui confident, căruia i-a fost încredinţată povestirea şi care nu face acum decât s-o repete. De aceea, în povestirile-ciclu, precum *Hanu Ancuţei*, putem vorbi de existenţa unui supranarator care ordonează povestitorii, le motivează prezenţa, le nuanţează intervenţiile, le pregăteşte intrarea şi face, totodată, legătura între povestiri.

Cu toate că povestirea evită neverosimilul şi fabulosul, sursele ei le reprezintă mitul şi istoria îndepărtată, categorii bogate în semnificaţii etice. Atunci când este fundamentată pe fantastic, pe mitic, pe situaţii obscure şi insolite, povestirea are un deznodământ indecis, ambiguu.

Cele mai vechi povestiri cunoscute sunt cele orientale, de tipul *O mie şi una de nopţi*, care au devenit un model pentru povestirile europene. În literatura română, opere notabile în acest sens au creat Mihail Sadoveanu (*Hanu Ancuţei*), Vasile Voiculescu (*Pescarul Amin*, *Ultimul Berevoi*), Ion Luca Caragiale (*La Hanul lui Mânjoală*, *Kir Ianulea*).

Nuvela

Nuvela este o naraţiune în proză constituită pe baza unui singur fir narativ şi a unui conflict unic, concentrat în jurul personajului principal, cu un subiect concis, o structură riguroasă şi un stil obiectiv, bazat pe eliminarea detaliilor şi surprinderea protagonistului în situaţii-limită.

Originea speciei nu este certă. În secolul XX se face distincţia între *povestire* (considerată mai veche, de origine orală şi populară) şi *nuvelă* (mai nouă, de origine cultă şi înrudită cu romanul). În Renaştere cele două specii se deosebesc destul de greu, pentru ca începând cu sfârşitul secolului al XVIII-lea şi apoi în romantism esteticienii să facă diferenţieri clare.

La început, *tematica nuvelei* şi-a avut sorgintea în literatura anecdotică medievală, în povestirile populare, iniţial având sensul de a relata o întâmplare nouă, surprinzătoare, realistă, amuzantă, cu intenţie satirică (din italiană *novella* = „noutate"). În forma actuală, specia a apărut în Renaştere, părintele ei fiind considerat Giovanni Boccaccio. Specia cunoaşte o perioadă de maximă înflorire în *romantism*, apoi în *realism* şi *naturalism*, ducând la nuanţarea şi diversificarea modelului originar : filosofică, fantastică, istorică, realistă, psihologică, umanistă, de moravuri etc.

Scanned with OKEN Scanner

Fiind o *structură* riguroasă, închisă, unitară, nuvela presupune un subiect concis, construit pe momentele clasice. Intriga sa nu rezultă din acumularea unor incidente variate sau digresiuni, ci întotdeauna din situaţii- şi incidente-„limită", cu ajutorul cărora se pot contura adânc caracterele, chiar într-un spaţiu destul de concentrat.

Tehnica de compoziţie se bazează pe eliminare şi pe selectare, pe concentrarea acţiunii prin renunţare la amănunte şi digresiuni. Arta nuvelistului constă în a sugera cât mai multă viaţă într-un spaţiu relativ restrâns şi cu economie de mijloace. De aceea, acţiunea începe uneori foarte aproape de deznodământ, antecedentele din viaţa personajelor fiind succint prezentate în expoziţiune. Sunt relatate mai ales fapte verosimile, puternic legate de realitatea imediată, într-o naraţiune de mică amploare, care urmăreşte ordinea cronologică a evenimentelor.

Accentul cade pe *surprinderea personajului*, de obicei cu caracter puternic, în mediul lui de viaţă, în întregul sistem de relaţii care-i definesc personalitatea. Acesta este caracterizat complex, din mai multe perspective şi prin numeroase modalităţi, naratorul vrând să creeze iluzia autenticităţii şi a detaşării de evenimente.

Stilul este, în principiu, sobru, impersonal, curat, obiectiv, fără ornamente expresive de mare efect, bazat pe surprinderea faptelor în firescul derulării lor. Relaţia narator-cititor este mai slab reprezentată decât în povestire, în favoarea unui raport mai strâns cu evenimentele, ceea ce duce la o mai mare obiectivitate.

În literatura universală, specia este reprezentată de scriitori precum Prosper Mérimée (*Colomba*, *Carmen*), Thomas Mann (*Moarte la Veneţia*), Gogol (*Mantaua*), Nikolai Vasilievici Cehov (*Acasă*, *Duşmanii*), Miguel de Cervantes (*Nuvele exemplare*), Guy de Maupassant (*Bulgăre de seu*) etc.

În literatura română, nuvela a cunoscut forme diferite de exprimare, în funcţie de curentul literar şi de epoca în care a fost creată: *istorică* (Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*), *romantică* (Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*), *realistă* (Ioan Slavici, *Moara cu noroc*), *fantastică* (Mircea Eliade, *La ţigănci*), *psihologică* (Ion Luca Caragiale, *În vreme de război*), *naturalistă* (Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Zobie*), *postmodernă* (Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*).

Scanned with OKEN Scanner

Nuvela istorică are ca trăsătură fundamentală veridicitatea faptelor prezentate, majoritatea fiind atestate de documentele vremii evocate. Scriitorul are ca izvor de inspiraţie cronici, letopiseţe, documente de epocă, mărturii etc., pe marginea cărora intervine însă cu amănunte inventate, dă de multe ori un alt curs evenimentelor, creează noi personaje, conflicte, relaţii, astfel încât să învăluie faptul istoric nud într-o atmosferă credibilă, autentică şi captivantă pentru cititor (Walter Scott, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Costache Negruzzi). Culoarea locală şi de epocă este conturată în primul rând prin limbajul arhaic, dar şi prin descrierea unor obiceiuri, a vestimentaţiei, a obiectelor etc. În literatura română, acest tip de nuvelă a fost consacrat de Costache Negruzzi prin opera *Alexandru Lăpuşneanul*.

Nuvela fantastică a apărut în romantism, însă perioada care i-a adus o dezvoltare maximă este cea modernă, a literaturii secolului XX. Faţă de modelul clasic, nuvela fantastică se distinge printr-o adevărată încălcare a regulilor speciei, care a dus însă la nuanţarea şi modernizarea ei. Faptele nu mai sunt atât de unitare, ci se pot desfăşura în locuri şi timpuri diferite, acţiunea nu are o logică obişnuită şi general acceptată, există rupturi de ritm la nivel semantic, compoziţional şi chiar sintactic. Naraţiunea (care ia uneori forma monologului) este subiectivizată, realizată la persoana I, iar naratorul poate fi şi personaj. Dispare pretenţia de verosimilitate şi autenticitate a evenimentelor şi personajelor, textul având scopul de a provoca imaginaţia şi gândirea cititorului. De obicei, există două planuri narative, două timpuri, două serii de personaje etc., fiecare dintre ele corespunzând dimensiunii reale sau celei fantastice. Finalul poate fi deschis, ambiguu, iar textul în sine poate fi interpretat în mai multe feluri.

Nuvela psihologică s-a dezvoltat pe fundalul realismului şi al naturalismului, când scriitorii au adoptat ceva din maniera de a privi lumea proprie oamenilor de ştiinţă. Este epoca în care li se întocmesc „fişe clinice" personajelor, când realitatea lor fizică şi sufletească este analizată în amănunt, când prin introspecţie se dezvăluie gândurile şi stările existenţiale ale protagoniştilor. Deşi este o specie mai redusă ca dimensiuni decât romanul, nuvela a reuşit să adopte procedeele literaturii psihologice, creând personaje conflictuale, dilematice, cu o viaţă interioară marcată de nelinişti, în război nedeclarat cu realitatea care până la urmă le învinge. Accentul va

Scanned with OKEN Scanner

cădea aşadar pe analiza stărilor emoţionale, pe dezvăluirea cauzelor care au dus la instaurarea disconfortului psihic, a degradării personalităţii, a bolii, a fricii etc. Subiectul nu mai este dens în fapte, acestea constituind doar un reper în construirea personajului. Tonul scriitorului se vrea „tehnic", impersonal, rece.

Romanul

Romanul, cea mai amplă specie a genului epic, este o construcţie epică în proză, de mari dimensiuni, cu acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri, cu intrigi paralele şi cu numeroase personaje bine individualizate.

Deşi romanul se dezvoltă în literatura modernă, scrieri asemănătoare sunt atestate în literatura greacă şi latină (*Satyricon* de Petronius, *Măgarul de aur* de Apuleius). În Evul Mediu circulă romanul *cavaleresc*, *pastoral*, *satiric*, *picaresc* etc., de mai mică amploare decât cel modern, însă cu o construcţie asemănătoare (*Roman de la rose*, *Roman d'Alexandre*). În Renaştere se dezvoltă romanul *alegoric* şi cel *comic*, pentru ca în romantism să se impună romanul de aventură, sentimental şi epistolar.

Secolul al XIX-lea revoluţionează specia, prin lărgirea cadrului epic, diversitatea mediilor sociale surprinse, transformările suferite de personaje, o arhitectură narativă elaborată, iar creatorul romanului modern în literatura universală este considerat Balzac.

Deoarece la început reprezenta un gen umil, adresat unui public divers şi nepretenţios, care nu respectă normele artei antice, romanul nu a beneficiat de arte poetice care să-i fixeze nişte canoane de existenţă, această lipsă de constrângeri având ca efect pe termen lung aşa-numitul proteism al speciei (tendinţa de a lua forme diferite). Romanul nu are deci canoane sau reguli fixe (precum tragedia, epopeea, oda etc.), distingându-se prin supleţe, capacitate de adaptare la toate epocile şi curentele literare, într-o permanentă căutare a unor noi forme de exprimare.

Romanul reflectă existenţa în toată complexitatea şi sub toate aspectele sale, de la nivelul social, instituţional al epocilor istorice, al curentelor de gândire, al problematicii universale, al maselor până la cel al individului,

Scanned with OKEN Scanner

surprins şi analizat din punct de vedere psihologic, afectiv, mental, relaţional, familial etc. Nu există o specie literară cu mai mari disponibilităţi spre viaţa reală decât acesta, astfel încât a fost considerat o replică a modernităţii la epopeea Antichităţii. Dinamismul său structural şi compoziţional este efectul dinamismului societăţii, al transformărilor produse la toate nivelurile acesteia.

Tipologia romanului este deosebit de eterogenă, realizându-se în funcţie de criterii diferite. Dacă avem în vedere criteriul temporal, al momentului în care se petrece acţiunea, există romane *istorice*, *contemporane*, *de anticipaţie*. În funcţie de mediul investigat, distingem romane *rurale* şi romane *urbane*. Modalitatea compoziţională adoptată de autor şi formula epică împart romanul în *epistolar*, *jurnal*, *eseu*, *document* etc. Albert Thibaudet împarte romanul în *brut* (cel care prezintă o epocă), *pasiv* (cel care prezintă o viaţă) şi *activ* (cel care izolează o criză). În funcţie de problematica abordată, există romane *sociale*, *psihologice*, *cavalereşti*, *de formare*, *de aventuri*, *poliţiste*, *istorice*, *alegorice*, *de spionaj*, *populare*, *de moravuri* etc. După amploarea epică, distingem *romanul-ciclu*, *romanul-fluviu*, *romanul-frescă*. Dacă avem în vedere procedeul narativ pe care se axează textul, există romane *de analiză psihologică*, *experimentale*, *romane-eseu*, *romane-parabolă*, *romane-alegorie*, *lirice*, *fantastice*, *onirice* etc. Distincţia cea mai frecventă se face între romanul tradiţional şi cel modern.

Romanul tradiţional este o construcţie masivă, cu o arhitectură laborioasă, cu o structură simetrică, bine echilibrată, cu un subiect coerent, evoluând în episoade şi secvenţe narative distincte, unitare, cu planuri compoziţionale clar delimitate. Este o construcţie raţionalistă, deductivă, mizând pe obiectivitate, are un caracter liniar, închis, finit, coerent. Naratorul este omniscient, relativ detaşat de personaje şi de acţiune, povestirea se face la persoana a III-a, evoluţia personajului este previzibilă, perspectiva narativă este unilaterală, eroii sunt tipuri proiectate pe un anumit fundal social şi istoric. Corespunde modelului doric despre care vorbeşte Nicolae Manolescu.

Romanul modern este orientat spre *eu*, considerat singura realitate verificabilă, autentică, reală. Acordă credit total intuiţiei, incertitudinii, subiectivităţii, exprimării directe, nemijlocite a trăirilor. Introduce personajul-reflector, naraţiunea la persoana I şi monologul, perspectiva este relativizată şi multiplicată, ideea de tip este anulată de aceea a individualităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Exprimă numai experienţe autentice, trăite de personajul-narator. Subiectul este neliniar, contorsionat, cu răsturnări temporale şi evenimente imprevizibile. Discursul este fragmentat, prolix, întrerupt de elemente metatextuale. Structura, total eliberată de orice constrângeri şi reguli, are aspectul unui „dosar de existenţe" (Camil Petrescu). La nivelul compoziţiei şi al tehnicii narative observăm memoria involuntară, decupajul, jurnalul, jocul planurilor narative, reportajul, tehnica detaliului, colajul (scrisori, articole, comentarii estetice, chitanţe, poezii etc.), pluriperspectivismul, introspecţia, deconstructivismul etc.

În *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu propune trei modele de existenţă a romanului românesc, în virtutea relaţiei dintre procedeul narativ predominant, epoca abordată şi natura personajului: *doric*, *ionic*, *corintic*.

Doricul înfăţişează o lume omogenă, coerentă şi plină de sens, eroii sunt energici, ambiţioşi, au spirit întreprinzător şi dorinţa de a urca pe scara socială, de a parveni, sunt luptători şi realişti (Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Mara, Ion, Stănică Raţiu). Personajele sunt construite tipologic, evoluând, în general, pe o trăsătură de caracter dominantă. Epicul se bazează pe evoluţia logică şi cronologică a faptelor, pe continuitate şi interdeterminare. Naratorul este omniscient, clasic, naraţiunea se face la persoana a III-a, structura este robustă, unitară, rotundă, simetric închegată. Aici se încadrează *romanul-frescă*, *romanul-cronică* şi *romanul istoric* (Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*; Duiliu Zamfirescu, *Ciclul Comăneştilor*; Ioan Slavici, *Mara*; Liviu Rebreanu, *Răscoala*, *Ion*; Mihail Sadoveanu, *Fraţii Jderi*; Marin Preda, *Moromeţii*).

Ionicul corespunde conştiinţei de sine a romanului, lumea înfăţişată îşi pierde omogenitatea, în locul tenacităţii şi al luptei apar spiritul de fineţe şi de analiză, contemplaţia, individualismul, dramele personale, viziunea relativă asupra lumii, spiritul reflexiv, problematica filosofică şi psihologică, discontinuitatea epică, absenţa unui subiect închegat. Compoziţia este modernă (jurnal, scrisori, articole de ziar, confesiune etc.), modul de expunere dominant este monologul, finalul este deschis, naratorul este şi personaj (Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*; Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*; Anton Holban, *Jocurile Daniei*; Mircea Eliade, *Întoarcere din rai*, *Maitreyi*).

Scanned with OKEN Scanner

Corinticul „înfăţişează o vârstă a ironiei" (Noemi Bomher, *Iniţieri în teoria literaturii*), o lume incoerentă, neomogenă, derutantă. Eroii nu au discernământ, sunt într-o eternă căutare a sinelui, în conflict cu sistemul politic şi social, trăiesc experienţe tragice. Cultivă parodicul, atipicul, ludicul, alegoria, simbolul, caricatura, masca. Subiectul este intenţionat ambiguizat, ascuns. Acestei categorii îi aparţin *romanul-parabolă*, *romanul mitic*, *metaromanul* (Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*; Dumitru Radu Popescu, *Vânătoare regală*; Nicolae Breban, *Animale bolnave*).

Limbajul personajelor şi limbajul naratorului

Naraţiunea este un mod de expunere fundamental pentru genul epic, bazat pe relatarea unor întâmplări organizate într-o succesiune temporală. După forma epicului, poate fi în versuri (legendă, baladă, epopee) sau în proză (nuvelă, schiţă, roman). În funcţie de atitudinea naratorului, poate fi obiectivă (roman) sau subiectivă (povestire).

Naraţiunea reprezintă o unitate structurală între fabulă (*histoire*) şi subiect (*discours*). *Fabula* implică următoarele categorii:

- *nuclee narative* (fapte, acţiuni propriu-zise);
- *indicii narative* (descrierea obiectelor şi a personajelor);
- *catalize* (diverse extensii ale descriptivului);
- *informaţii* (situează nucleele în timp şi spaţiu);
- *personaje* (actanţii).

Discursul sau modul de prezentare a istoriei implică:

- *timpul naraţiunii* (distincţia timpul narat – timpul narării);
- *modalităţile narative* (reprezentare, dialog, relatare);
- *aspectele narative* (punctul de vedere al naratorului).

Descrierea reprezintă un mod de expunere bazat pe surprinderea trăsăturilor caracteristice ale unui aspect al realităţii, fie acesta obiect, fenomen, peisaj, personaj sau stare sufletească. Este specifică poeziei şi prozei – mai puţin teatrului. Se realizează prin intermediul imaginilor artistice, al figurilor

Scanned with OKEN Scanner

de stil, având ca mărci ale subiectivității pronumele personal și posesiv de persoana I, verbele, adverbele sau îmbinările de cuvinte prin care se exprimă percepții subiective sau impresii personale. În genul epic, ea întrerupe cursul povestirii, realizându-se așa-numitele *pasaje descriptive*, în care fie se prezintă cadrul sau atmosfera acțiunii, fie se face portretul unui personaj, fie se evidențiază, în combinație cu monologul, anumite stări sufletești ale eroilor. Făcută la persoana I (în romanul modern) sau la persoana a III-a (în proza tradițională), descrierea reprezintă un element esențial pentru orice construcție epică. Poate lua forma *realist-clasică* (Liviu Rebreanu, *Ion*; G. Călinescu, *Enigma Otiliei*), *fantastică* (Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*; Vasile Voiculescu, *Lostrița*), *umoristică* (Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, *Povești*, *Povestea lui Harap-Alb*), *satirică* (Ion Luca Caragiale, *Momente și schițe*), *psihologică* (Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*).

Dialogul este un mod de expunere fundamental în teatru, însă prezent și în genul epic și chiar liric, constând într-o succesiune de replici interconectate semantic, care aparțin personajelor. Dialogul din genul epic are rolul de a declanșa și de a motiva acțiunea, de a defini relațiile dintre personaje, de a exprima reacția lor mentală și afectivă în raport cu o anumită situație. Reprezintă un mijloc important de caracterizare a personajelor, fie direct (prin autocaracterizare), fie indirect (vorbind, personajele își trădează cultura, statutul social, intențiile, dorințele etc.). „Replicile scurte, laconice ori, dimpotrivă, ceremonios-ample, vocativele, interpretările, pauzele în rostire, reluarea unor cuvinte ori sintagme, punctele de suspensie sunt printre cele mai frecvente mijloace de realizare a comentariului din perspectiva internă a celor direct implicați în desfășurarea întâmplărilor. Comunicarea reală este convertită în procedeu compozițional și stilistic, căpătând valoare estetică." (Eugen Simion, coordonator, *Limba și literatura română*, Clasa a XI-a).

Dialogul interior este specific prozei moderne, constând în disocierea eului personajului în două voci distincte, ca expresie a unor contradicții lăuntrice acute (personajul Stavrache din nuvela *În vreme de război* de Ion Luca Caragiale).

Scanned with OKEN Scanner

Monologul este, conform etimologiei, un discurs la persoana I. Eroul vorbeşte cu sine, dezvăluindu-şi sentimentele, gândurile, intenţiile. Este prezent mai ales în nuvelă şi roman, având funcţia de a contribui la caracterizarea personajelor. În proza modernă apare, ca modalitate de analiză psihologică, monologul interior, prin care personajul, analizându-şi trăirile şi emoţiile, dezvăluie latura cea mai intimă a personalităţii sale. Ca şi stilul indirect liber, cu care este adesea confundat, monologul interior configurează structura interioară a personajului, aparent fără vreo cenzură din partea conştiinţei sau a raţiunii.

Stilul direct, stilul indirect şi stilul indirect liber

Stilul direct este o modalitate de expresie prin care un scriitor sau personajele lui îşi exprimă gândurile sub forma unei constatări obiective, consemnată în scris integral, fără modificări din partea vreunei instanţe narative. Poate lua forma dialogului direct, semnalat prin linii de dialog, sau a citatului introdus cu ajutorul ghilimelelor. Se distinge prin folosirea vocativelor, a verbelor la imperativ, a adresării la persoana a II-a, a expresiilor declarative.

Stilul indirect constă în transmiterea informaţiilor în formă modificată prin intervenţia naratorului, care nuanţează sau adaptează comunicarea personajelor la situaţia epică a textului. Se caracterizează prin prezenţa propoziţiilor enunţiative, a pronumelor la persoana a III-a, a topicii obiective.

Stilul indirect liber este o modalitate de reproducere a gândurilor personajului care presupune trecerea de la planul naratorului la cel al conştiinţei personajului, deci o schimbare a perspectivei narative. Spre deosebire de vorbirea indirectă, care este semnalată de prezenţa unor verbe declarative sau a unor conjuncţii subordonatoare (*că*, *să*, *dacă*), stilul indirect liber îşi păstrează independenţa sintactică, trecerea de la vocea naratorului la cea a personajului nefiind punctată prin niciun fel de avertisment. Este des întâlnit în opera epică şi are o deosebită valoare stilistică, deoarece ambiguizează discursul prin suprapunerea vocii auctoriale cu cea a personajului (Ioan Slavici, *Moara cu noroc*; Marin Preda, *Moromeţii*).

Scanned with OKEN Scanner

Opera dramatică

- ✓ **Subiect, acţiune, conflict**
- ✓ **Compoziţie**
- ✓ **Personaj**
- ✓ **Limbajul dramaturgiei**
- ✓ **Funcţiile dialogului în textul dramatic**
- ✓ **Monologul**
- ✓ **Didascaliile**
- ✓ **Timp şi spaţiu teatral**
- ✓ **Specii dramatice: comedia, drama, tragedia**
- ✓ **Creaţie dramatică şi spectacol**
- ✓ **Cronica de spectacol**

Competenţe specifice

Identificarea şi analiza principalelor componente de structură şi de limbaj specifice textului dramatic

Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură

Opera dramatică – trăsături generale

A vorbi despre teatru înseamnă a-ţi asuma un paradox. Nu există în lumea artelor un domeniu care să fi suscitat mai mult, de-a lungul timpului, spiritul polemic al teoreticienilor ca acela al dramaticului. Literatură şi nonliteratură, text şi reprezentare, cuvânt şi mişcare, mască şi emoţie, timp scenic şi timp reprezentat, teatrul sintetizează şi dizolvă în sine o întreagă lume, aduce artele la un numitor comun, chiar dacă fiecare şi-l revendică drept parte componentă.

Teatrul se încadrează în sfera mai largă a dramaticului, „o categorie suprateatrală, suprascenică, supraregizorală, suprahistrionică" (Adrian Marino,

Scanned with OKEN Scanner

Dicţionar de idei literare). Dramaticul reprezintă, pe de o parte, unul din elementele fundamentale ale literaturii (alături de epic şi liric), o formă „naturală" de expresie artistică ce este consubstanţială, în diverse proporţii, tuturor genurilor. Începând cu romantismul, se consideră că orice operă literară include un element dramatic, culminându-se cu ideea că „drama este poezia completă", „o compunere simfonică unică" (Victor Hugo), o sinteză a genurilor care asigură permanenţă şi flexibilitate literaturii.

Pe de altă parte, dramaticul reprezintă un gen literar cuprinzând totalitatea operelor scrise sub formă de dialog şi/sau monolog, destinate reprezentării scenice, un gen mimetic (Platon), deoarece înfăţişează concret, palpabil imaginea vieţii trăite. După Lessing, este singura formă de artă având calitatea de a transforma semnele *arbitrare* ale limbajului în semne *naturale*. Considerat astfel, dramaticul se disociază de teatral şi aparţine în mod primordial textului literar, ce reprezintă „partea esenţială a dramei" (Gaston Baty, *L'Art du théâtre*, Gallimard, Paris, 1963, *apud* Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*), putând exista cu succes, consideră unii autori, şi în afara scenei – „Piesa trebuie să fie frumoasă şi să placă, fără ajutorul actorilor şi în afara reprezentaţiei" (Pierre Corneille, *Discours sur le poème dramatique*).

Textul unei piese de teatru poate oferi satisfacţii estetice ca orice lectură, deoarece parcurgerea sa animă ceea ce Victor Hugo numea, în prefaţa la *Marion Delorme*, „acel teatru ideal pe care fiecare om îl are în suflet". Astfel, „vizualizăm secvenţele, dăm un trup şi o figură personajelor, le acordăm chiar o voce, pe scena noastră imaginară" (Michel Viegnes, *Teatrul*). Autori ca Alfred de Musset au verificat această posibilitate scriind texte teatrale pentru lectură. La rândul său, Schiller declară, în prefaţa la *Hoţii*, că este indiferent la legile compoziţiei teatrale şi la avantajele scenei. Există însă, din perspectiva semiologiei moderne, şi opinia contrară, ce semnalează dificultatea de a citi un text care nu pare în mod decisiv creat pentru consumul livresc, astfel încât cititorul trebuie să stăpânească nişte „procedee ale lecturii" (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*).

Cu toate acestea, teatrul nu-şi realizează pe deplin vocaţia decât dacă devine spectacol, astfel încât dramaticul include şi domeniul artei şi al tehnicii punerii în scenă a textului, ce devine astfel un document literar a

Scanned with OKEN Scanner

cărui cheie este în altă parte, la spectatori. Paradoxul se naşte din dubla existenţă a teatrului, ca producţie literară şi reprezentare concretă, eternă prin plasarea în atemporalitate a operei scrise de la care se pleacă şi perisabilă prin consumarea clipei spectacolului, niciodată identic cu sine, artă a lui *hic et nunc*.

Gaëtan Picon consideră că „înainte de orice el (teatrul) este domeniul cuvântului... al cuvântului în acţiune. El este mai întâi un text ale cărui virtuţi sunt cele proprii oricărui lucru scris, dar acest text este jucat, adică trăit în faţa noastră" (*Panorama de la nouvelle littérature française*). A concepe aşadar teatrul numai ca literatură este un punct de vedere unilateral şi exagerat, iar a-l privi numai ca spectacol este o falsă poziţie faţă de arta teatrului, faţă de esenţa şi mijloacele sale de expresie. El reprezintă o artă de sinteză cu un limbaj specific, având o relativă şi disputată autonomie între celelalte arte, „o statuie a omului, sculptată de om în propria gândire, imaginea arzătoare a universului, un univers el însuşi mai mare decât primul" (Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*). Baudelaire îl consideră o „coincidenţă a artelor", iar Georges Jamati vede în el „cea mai concretă, cea mai completă dintre arte. El le cuprinde pe toate: el este muzică, el este cuvânt, el este plastică, el este lumină şi culoare şi, mai ales, el este mişcare" (*Théâtre et vie intérieure*).

Dacă teatrul este sau nu literatură rămâne o chestiune discutabilă, argumentele existente îndreptăţind ambele puncte de vedere. Ion Luca Caragiale, unul dintre primii teoreticieni români ai teatrului, îl consideră un gen în afara literaturii: „Teatrul este o artă constructivă, ale cărei mobiluri sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor şi patimilor lor. (...) Aici intenţia artistului îmbracă în carne şi oase adevărate figurile ce se arată: toate sunt nu spuse, ci aievea înfăţişate. (...) Faptul că unul din mijloacele sale de reprezentare este şi vorbirea omenească nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură" („Oare teatrul este literatură?"). Robert Pignarre arată că „teatrul este o lume, ce are înfăţişarea sa, legile, moravurile, forma şi misterele sale. Nu avem niciun motiv să-i refuzăm independenţa dezvoltării sale în cadrul artei şi modul său particular de a gravita între artă şi viaţă. Dar ar fi în zadar să-i negăm dependenţa de literatură. Este tributar prin capodoperele sale, fără de care ar vegeta la

Scanned with OKEN Scanner

nivelul practicii de bâlci. Un număr de trapez zburător este un poem tot atât de pur ca şi o tragedie; dar principiul frumuseţii sale este închis în corpul trecător al executantului" (*Histoire du théâtre*).

Experienţă fundamentală de natură gnoseologică, hrănită de fantezie şi înaripată de poezie, teatrul a fost de la începuturile sale şi este în continuare un domeniu artistic dinamic („asemenea mişcării lumii" – Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*) şi atotcuprinzător, oglindind, prin transfigurare artistică, toate experienţele umane, atât ale individului, cât şi ale colectivităţii, avându-şi sursa în „anxietăţile noastre eterne" (Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes*). De aici şi caracterul puternic social al teatrului, el influenţând mai mult decât orice altă artă mentalităţile, ideile, curentele de gândire ale omului dintotdeauna: „Este o artă cu rădăcini adânci, cea mai angajată dintre toate în mersul viu al experienţelor colective, cea mai sensibilă la convulsiile care sfâşie viaţa socială în continuă transformare" (Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*).

Din acest punct de vedere, Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*) consideră teatrul o artă „periculoasă" şi „privilegiată" în acelaşi timp, motiv pentru care puterea politică, uneori prin formele cenzurii, a încercat întotdeauna s-o controleze, fără să reuşească de fiecare dată, astfel încât teatrul însuşi a generat şi a contribuit în istorie la revolta omului ce-şi cere drepturile. Ideea este susţinută şi de Ileana Berlogea în *Istoria teatrului universal*: „În modul de organizare a artei spectacolului, după cum şi în atenţia de care se bucură aceasta în ochii publicului, pot fi observate caracteristicile culturale şi sociale ale lumii şi epocii respective, teatrul având într-o mai mare măsură decât alte genuri artistice capacitatea de a ridica mentalitatea oamenilor. Este o artă a dezbaterilor imediate, dar şi a legăturilor cu izvoarele culturale cele mai vechi, o artă a comunităţii, adunându-i pe toţi membrii societăţii la un loc". De asemenea, studiind diacronic fenomenul teatral, Camil Petrescu menţionează: „De la Renaştere încoace teatrul are o funcţiune socială pe care numai presa a izbutit să o întreacă" („Modalitatea estetică a teatrului").

În sfârşit, termenul *dramatic* acoperă şi teoria teatrului (teatrologia), ca disciplină ce aspiră să cerceteze suma şi suita artelor poetice teatrale, având aşadar un caracter pluridisciplinar, deoarece îmbină elemente din

Scanned with OKEN Scanner

domeniul esteticii, istoriei artelor, antropologiei, sociologiei şi psihologiei creaţiei, în încercarea de a fixa nişte repere axiologice fundamentale pentru arta dramatică.

Subiectul, acţiunea şi conflictul

✓ **Subiectul** (*fabula*) este reprezentat de succesiunea şi îmbinarea acţiunilor într-o piesă de teatru, ceea ce s-a numit „înlănţuirea faptelor într-un sistem" (Aristotel, *Poetica*). Umberto Eco defineşte fabula drept „schema fundamentală a naraţiunii, logica acţiunilor şi sintaxa personajelor, cursul evenimentelor ordonate temporal" (*Lector in fabula*). Brecht arată, de asemenea: „Totul este funcţie a fabulei, ea este inima spectacolului teatral. Căci, din ceea ce se petrece între oameni, aceştia primesc tot ceea ce poate fi discutabil, criticabil, şantajabil... Marea întreprindere a teatrului este fabula, această compoziţie globală a tuturor proceselor gestuale, conţinând informaţii şi stimulente care vor trebui să constituie de acum înainte plăcerea publicului".

Subiectul cuprinde mai multe momente, care în operele clasice se succedă într-o ordine canonică: o *expoziţiune*, ce are rolul de a-i crea spectatorului o imagine cât mai completă a circumstanţelor acţiunii ce urmează să se deruleze, *peripeţia*, constând în unul sau mai multe evenimente-cheie, şi un *deznodământ*, ce repune într-o ordine nouă elementele situaţiei de început.

✓ **Acţiunea dramatică** reprezintă o suită de evenimente prezentate sau povestite pe o scenă care permit trecerea de la o situaţie iniţială A la o situaţie finală B printr-o întreagă serie de medieri. Pentru Aristotel, acţiunea dramatică este elementul esenţial al teatrului: „Tragedia este reprezentarea unei acţiuni şi factorii ei activi sunt personajele în acţiune. (...) Faptele şi subiectul sunt ţelul avut în vedere de tragedie şi ţelul este cel mai important dintre toate". Noţiunea de *acţiune dramatică* este însă ambiguă, deoarece ea desemnează deopotrivă povestirea ficţională de la care se porneşte şi evenimentele pur scenice în care se converteşte. Totodată, ea trimite la un

Scanned with OKEN Scanner

act anume (bătălie, ceartă, proces etc.), precum şi la o suită de evenimente al căror statut este exclusiv verbal.

Acţiunea poate fi statică sau cu progresie lentă, cum se întâmplă în tragediile antice sau în teatrul contemporan, dar şi dinamică sau chiar implexă, adică implicând mai multe serii de evenimente asociate, ca în teatrul romantic.

✓ **Conflictul** este considerat „adevărata identitate a dramaticului" (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*), constând în existenţa a două sau mai multe forţe opuse, aflate într-o relaţie ostilă, în cadrul unui sistem de acţiuni şi reacţiuni. Între aceste forţe se interpune un obstacol, o barieră, o rezistenţă oarecare: o voinţă mai puternică, una sau mai multe raţiuni sau motivări superioare, o cauzalitate greu de înfrânt etc., încât iau naştere, astfel, neconcordanţa, dizarmonia, dificultatea, obstrucţia etc. Consecinţa va fi ciocnirea, şocul urmat de o criză sau de un dezechilibru fundamental. Dramatismul rezultă astfel din tot felul de răsturnări de situaţii, confruntări, ruperi de nivel, treceri de la o stare la alta. Efectul produs asupra spectatorului va fi tensiunea interioară sau declarată, orientată în mod obligatoriu spre o soluţie. Când această soluţie nu se întrevede, dramaticul devine tragic.

Tipologia conflictului dramatic decurge din gradaţia şi localizarea lui, de la exterior spre interior, de la concret spre abstract, într-un proces de intensificare în ordinea interiorizării şi a abstractizării crescânde. Conflictele exterioare vizează domeniul vieţii sociale, relaţia om-natură, cea dintre om şi formele de organizare politico-socială, ciocnirea a două voinţe antagonice, contradicţia dintre scopuri şi mijloace etc. Conflictele interioare sunt cele ale eului cu sine, cu voinţa, sentimentele, convingerile şi raţiunea sa: conştient/inconştient, datorie/vinovăţie, ideal/realitate, libertate/necesitate, sentiment/raţiune, credinţă/tăgadă, viaţă/moarte etc.

În mod frecvent, în cuprinsul aceleiaşi opere apar atât conflictul exterior, cât şi cel interior, condiţionându-se reciproc (Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Apus de soare*). În tragedie, conflictul se rezolvă (se încheie) prin moartea eroului, în comedie se dovedeşte a fi fost inconsistent, iluzoriu, astfel încât tensiunea acumulată pe parcursul acţiunii se aplanează, iar în dramă se stinge prin soluţii de compromis sau, ca şi în tragedie, prin moartea protagonistului.

Scanned with OKEN Scanner

Compoziția

Orice operă dramatică presupune o anumită structurare a acțiunii, diferită după genul spectacolului, în *acte*, *tablouri* și *scene*. Spre deosebire de opera epică, în care acțiunea poate luneca ușor dintr-un plan în altul, opera dramatică este mai rigidă din acest punct de vedere, fiind condiționată de schimbarea decorului și a personajelor. Cu toate acestea, pot exista două sau chiar trei planuri dramatice, care aduc în prim-plan personaje diferite, intrate în conflicte colaterale celui principal, care însă contribuie, finalmente, la realizarea unității operei.

Actele sunt unitățile structurale specifice teatrului clasic care, în principiu, nu comportă între ele decât slabe rupturi temporale, dar care fac în același timp să intervină o pauză a tuturor elementelor. Inițial, el implica existența unui singur decor. Teatrul clasic francez, englez și german preferă împărțirea în cinci acte, teatrul spaniol și portughez propune piese în trei acte, în timp ce teatrul naturalist conține și piese într-un act.

Tablourile sunt unități mai întinse și mai vagi care aparțin dramaturgiei baroce sau moderne (începând cu romantismul) și între care pot să intervină pauze temporale mai lungi sau mai scurte.

Scena reprezintă, în teatrul tradițional, o diviziune a acțiunii, conform unei configurații determinate de personaje, astfel încât o schimbare de scenă implică o schimbare în coprezența personajelor.

Teatrul contemporan divide adesea textul și reprezentația prin momente de obscuritate care separă fragmentele (scene) și semnalizează o schimbare spațială sau temporală. Aceste fragmente sunt în general mai scurte decât media teatrului convențional și relevă discontinuitatea proprie esteticii contemporane.

Personajul

Deși reprezintă o noțiune-cheie în teatru, personajul este greu de definit, dacă avem în vedere dubla sa natură: ființă de ficțiune căreia i se alătură o ființă vie, „ființă de hârtie" (Roland Barthes) căreia va trebui să-i

Scanned with OKEN Scanner

corespundă un artist, subiect al unui discurs ficţional şi fiinţă reală, concretă. Astfel, personajul devine „o fantomă provizorie" (Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*) creată deliberat de autor şi plasată în poziţie de aşteptare, într-o zonă intermediară, între paginile cărţii şi scenă, dacă avem în vedere că teatrul se defineşte prin relaţia triunghiulară dintre personaj, actor şi spectator, în ceremonialul complex al jocului.

Aristotel îl numeşte în *Poetica* printr-un termen ce poate fi tradus la fel de bine în mai multe feluri – actor, actant, cântăreţ, locutor –, ceea ce face dificilă realizarea distincţiei dintre rolul în sine şi jocul de pe scenă. Mai târziu, englezii au reţinut cuvântul grecesc *caracter*, după ce mult timp s-a vorbit de latinescul erudit *persona*, ceea ce trimite la ideea de mască. Personajul trebuie, oricum, conceput ca o entitate reală şi fictivă în acelaşi timp. Se respinge, în general, opinia clasic-tradiţională că personajul este o existenţă de carne şi os (*un être de chair et d'os* – Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*) chemată să reprezinte pe scenă cât mai exact un rol (un text), un simplu recipient chemat să fie umplut.

Pornind de la noţiunea de *mimesis* propusă de Aristotel, Abirached consideră că statutul personajului nu s-a modificat fundamental în teatrul european, indiferent de diversitatea dramaturgiei, de evoluţia sensibilităţilor şi de diferenţa comportamentelor sociale specifice diverselor locuri şi vârste. Până în secolul al XVIII-lea, teatrul reprezenta acţiuni exemplare ale oamenilor, situându-se astfel la distanţă de real, dar referindu-se la acesta şi modificând astfel perspectiva spectatorilor asupra vieţii. Rolul preexistă totdeauna actorului care îl exprimă, iar jocul însuşi se desfăşoară într-un spaţiu mai mult sau mai puţin figurat şi într-o temporalitate mai mult sau mai puţin arbitrară. S-au schimbat estetica reprezentării, stilul de joc, conţinutul ataşat termenilor simbolici, raportul adevărului cu ficţiunea, compoziţia publicului şi încrederea pe care o acordă imaginii teatrale.

Din punct de vedere narativ, personajul este înainte de toate un *actant*, deci are un rol în *sistemul actanţial* al operei, definit ca o construcţie sintactică al cărei scop este de a face înţeleasă, într-un mod cât mai simplu şi mai direct posibil, acţiunea dramatică cu diverşii ei factori: „*Actanţii*,

Scanned with OKEN Scanner

mic număr de elemente însufleţite sau nu, prezente în toate povestirile, au o *funcţie*, stabilind astfel legături structurale: un *subiect*, în principiu non-abstract, concret însă şi individualizat, caută un *obiect*; în această căutare, el întâlneşte auxiliari, *adjuvanţi* şi, de asemenea, *opozanţi*. Subiectul însă nu este nici sigur, nici autonom: căutarea sa este programată de un ansamblu de elemente care o condiţionează – *destinatarul* poate fi (este în general) un ansamblu abstract sau plural (ordinea socială, Dumnezeu, cutare sau cutare valoare, cutare sau cutare forţă individuală sau socială sau politică, erosul sau ambiţia). În ce priveşte rezultatul căutării, acesta nu se referă în general la un singur subiect: acţiunea se întreprinde pentru un *destinatar* (care poate fi Subiectul sau Cetatea sau Umanitatea...)" (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*). Modelul actanţial a fost elaborat de Vladimir Propp („căutarea Graalului") şi dezvoltat din punct de vedere semiotic de Algirdas Greimas în *Semantica structurală*.

Din punctul de vedere al acţiunii, personajul este un *actor* ce are un *proces* principal, fiind, de exemplu, îndrăgostitul (proces: a-şi dori frumoasa), tatăl, războinicul etc., în virtutea unui anumit cod consacrat. Definim actorul ca „un artist prezent în spaţiul scenic, a cărui misiune este de a acţiona şi de a vorbi într-un univers ficţional pe care îl construieşte sau la construirea căruia contribuie" (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*). El are, astfel, un dublu statut, de element activ al universului ficţional şi de practician lucrând cu vocea şi corpul lui. Vitez îl numeşte nu interpret, ci *artist* cu o anumită autonomie creatoare; la Gordon Craig el devine o „supra-marionetă" ce se supune orbeşte viziunii regizorale; Stanislavski îi cere să exploateze adâncul subiectivităţii sale, al personalităţii sale emoţionale, pe când Brecht îl cheamă să aibă conştiinţă critică şi puterea de a revela teatrul.

Rolul actorului este aşadar unul deosebit de complex, el reprezentând, pe de o parte, enunţătorul unui discurs şi autorul unei acţiuni. Trebuie, pe de altă parte, să construiască un subiect al acţiunii, al discursului, care să fie acceptabil şi verosimil pentru spectator. În sfârşit, actorul este chemat să iniţieze şi să întreţină relaţii interpersonale puternice pe scenă şi în relaţia acesteia cu sala şi cu societatea. Personajul este definit pe scenă

Scanned with OKEN Scanner

printr-un discurs – al unui grup, al unei clase sociale, al unui tip uman etc. – rostit într-o situaţie de comunicare generală sau particulară.

Toate aceste caracteristici ale personajului sunt nuanţate şi performate în relaţie directă cu individul care-l joacă, o sumă de sentimente, stări, idei etc. ce pot să faciliteze sau, dimpotrivă, să zădărnicească efortul creator.

Limbajul dramaturgiei

„În teatru, totul e limbaj", spunea Eugen Ionescu, atrăgând atenţia asupra forţei expresive a *semnului teatral*, aparţinând fie textului, fie reprezentării. „Avem de-a face cu o veritabilă polifonie informaţională şi aceasta este teatralitatea : o densitate de semne." (Roland Barthes, *Essais critiques*)

Textul teatral este prezent în interiorul reprezentării sub formă de voce, sunet, având o dublă existenţă : la început precedă reprezentarea, pentru ca ulterior s-o acompanieze. În schimb, este adevărat că se poate citi un text de teatru ca nonteatru, deoarece nu conţine nimic care să interzică lectura lui ca a unui roman. E posibil, totodată, să „romanizezi" o piesă, cum, şi invers, poţi „teatraliza" un roman. *On peut faire théâtre de tout* („Se poate face teatru din orice"), spune Antoine Vitez (*Le théâtre des idées*).

Orice text dramatic se compune din două părţi distincte, dar inseparabile : *dialogul/monologul* şi *didascaliile*. În dialoguri vorbeşte personajul, „fiinţa de hârtie", pe când în didascalii intervine autorul însuşi, care numeşte personajele (indicând în fiecare moment cine vorbeşte), îi atribuie fiecăruia un loc pentru a vorbi şi indică gesturile şi acţiunile acestora.

Materia de expresie a textului este lingvistică, pe când cea a reprezentării este multiplă, lingvistică şi nonlingvistică. Ea se ordonează diacronic, după o lectură liniară, în opoziţie cu caracterul polisemic al semnelor reprezentării. Textul literar presupune o lectură după o ordine temporală, pe când percepţia reprezentării presupune la spectator organizarea spaţio-temporală şi simultană a multiplelor semne. Pentru transformarea textului în spectacol se impune, astfel, o prelucrare a materiei textuale.

În ceea ce priveşte codul, teatrul este o artă singulară, deoarece operează cu coduri multiple. Definim codul ca „un ansamblu de constrângeri care îmbină un sistem de semne, într-un mod care să permită receptarea mesajului"

Scanned with OKEN Scanner

(Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*). În teatru însă, noţiunea de *cod* capătă un sens mai larg şi mai vag decât acela al lingvisticii şi chiar al semioticii, desemnând un sistem de reguli ce permit înţelegerea unui mod de expresie anume (vizual, lingvistic, acustic), într-o ţesătură de corespondenţe între mai multe sisteme de semne. Mesajul teatral poate fi decodat printr-o multitudine de coduri (lingvistice, perceptive – vizuale, auditive, olfactive, termice etc. –, socioculturale, precum şi coduri specific teatrale – spaţiu scenic, joc, lumini etc.), ceea ce permite, paradoxal, să fie înţeles şi de cel care nu posedă toate codurile : o piesă de teatru poate fi înţeleasă şi de cel care nu înţelege limba, aluziile naţionale sau locale, codul cultural mitologic complex din subtext etc., înregistrându-se în acest mod mai multe niveluri de receptare.

De asemenea, codul trebuie adaptat condiţiilor socioculturale în care este elaborată piesa, dat fiind faptul că un autor dramatic scrie pentru scena timpului său, pentru spaţiul scenic şi mijloacele tehnice care sunt posibile în epoca sa : coduri ale scenei, ale modului de joc, ale convenţiilor sociale etc. Există forme teatrale supuse unor coduri foarte precise şi constrângătoare, în care fiecare semn (machiaj, gest, cuvânt etc.) are un înţeles foarte strict (în opera chineză sau în teatrul tradiţional din India de Sud).

În teatrul contemporan, codurile sunt mai puţin constrângătoare, „regulile de joc" devenind mai suple. De altfel, un semn aparţinând unui cod poate fi substituit prin altul, specific altui cod, ceea ce denotă supleţea şi flexibilitatea semnului teatral. Pe scenă totul comunică, orice se constituie în cod, astfel încât teatrul poate fi caracterizat drept comunicare dincolo de comunicare (*communication, au-delà de la communication*).

Mijloacele lingvistice de expresie teatrală sunt susţinute şi nuanţate de cele **paralingvistice** sau **paraverbale**, numite de Pierre Larthomas, cu un termen generic, *la prosodie* („prozodia"). Elementele ce compun prozodia textului dramatic sunt *intonaţia*, *accentul*, *cantitatea*, *cezura*, *oprirea*, *pauza*, *suflul*, *timbrul vocii*, *exclamaţia*.

Pe cât de bogat este limbajul uman în aceste forme paraverbale de expresie, pe atât de puţine sunt mijloacele grafice de redare a lor, astfel încât autorul trebuie să facă multă risipă de energie pentru a sugera modul în care doreşte să-i fie interpretată piesa sau să le dea libertate actorului şi regizorului în alegerea manierei.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa cum ştim, teatrul nu se limitează la mijloacele verbale de reprezentare, ci implică în mod necesar şi alte **coduri nonverbale**, fie sonore, fie vizuale. În teatrul de avangardă s-au experimentat chiar şi mijloace de expresie olfactive, s-au ars pe scenă substanţe aromatice, s-au răspândit parfumuri în sală, însă acestea au fost cazuri speciale. Cert este că teatrul se adresează în primul rând văzului şi auzului, astfel încât putem grupa limbajele sale nonverbale în „*sonore* (strigăte, râsete, suspine, gemete, cântece, zgomote de fond, muzică de fundal etc.) şi *vizuale*, determinate de prezenţa fizică a actorilor pe scenă, de maniera lor de a se deplasa, cu expresiile lor faciale şi corporale, cu gesturile lor" (Michel Viegnes, *Teatrul*). În unele forme de teatru antic sau oriental, actorii purtau măşti sau machiaje ce exprimau caracterul personajului. Costumele formează, de asemenea, alt cod vizual de mare importanţă. În afară de actorii înşişi, întregul spaţiu scenic este încărcat de elemente semnificative: decorul, cu obiectele, formele şi culorile sale, efectele luminoase obţinute de tehnicieni, forma scenei, sugestiile anumitor simboluri etc.

Un critic modern, M. Robert Champigny, defineşte opera dramatică drept un ansamblu de gesturi, dominant verbale, destinate a fi apreciate estetic cu ocazia unei reprezentări scenice (M. Robert Champigny, *Le Genre dramatique*). Un alt teoretician, Marcel Cohen, consideră că limbajul vorbit, perceptibil cu urechea, se însoţeşte în mod normal de mişcări vizibile (*Pour une sociologie du langage*). Toate aceste forme de manifestare artistică specifice teatrului poartă numele **gesturi**, având însă conotaţii diferite faţă de cele din viaţa reală.

Pentru un mare actor, arta gestului este la fel de importantă ca şi arta verbului. În teatru niciun gest nu este gratuit sau întâmplător. În acest sens, una din problemele esenţiale care se pun autorului dramatic o constituie locul şi rolul pe care trebuie să-l dea gestului în piesă, gradul său de stilizare şi de încărcare simbolică.

Gesturile şi atitudinile corporale au aşadar mari valenţe expresive, ele putând fi exagerate, pe scenă, pentru a comunica o idee sau un sentiment. De aici şi originea expresiei „gest teatral". Încă din Antichitate există un cod de gesturi la care teatrul recurge din plin: mâna dusă la inimă înseamnă sinceritate, capul ţinut în palme înseamnă suferinţă sau perplexitate, un

Scanned with OKEN Scanner

deget îndreptat spre cineva exprimă, în general, o acuză etc. De cele mai multe ori gestul este un procedeu de accentuare a sensului cuvintelor, însă alteori poate dobândi o valoare autonomă, putând crea singur situaţia dramatică. Dacă gestul pune în mişcare doar membrele (braţele şi picioarele), unele atitudini expresive implică întregul corp. Personajele lui Samuel Beckett din *En attendant Godot* se ghemuiesc, se moleşesc, iau poziţii care indică haosul lor moral, abandonul. Domnul Jourdain al lui Molière devine ridicol vrând să-i facă „frumoasei sale marchize" o reverenţă pentru care trupul său greoi, masiv are nevoie de aproape întregul spaţiu al scenei.

Expresia feţei (mimica) este un alt mijloc nonverbal de a genera subtile conotaţii în teatru. Gura şi ochii, mai ales, au un limbaj propriu, uneori independent chiar de vorbe. Ca şi gestul, în teatru se exagerează mimica facială. Fardul îi ajută pe actori să-şi sublinieze expresivitatea figurii. Mulţi regizori, când montează *Faust* de Goethe, îi cer grimerului un machiaj special pentru Mefistofeles: o sprânceană bine ridicată, arcadele bine marcate, sugerând şiretenia malefică a demonului. În teatrul clasic chinezesc, machiajul foarte gros e o adevărată mască mobilă purtată de actori direct pe piele şi desemnează identitatea eroilor, conform unui cod tradiţional. Pentru actorii antici masca exprimă identitatea personajelor. În mod paradoxal, în loc să ascundă, masca dezvăluie. Masca modernă poate reprezenta un fel de dezumanizare a personajului redus la stadiul de marionetă absurdă.

Element vizual extrem de important în limbajul teatral, **costumul** este încărcat de sens. În primul rând, el este un indicator istoric în funcţie de care putem identifica uşor epoca în care se petrece acţiunea piesei. Astfel, o togă sugerează Antichitatea, iar jaboul şi peruca – secolul al XVII-lea. Anumitor regizori le place însă şi să creeze anacronisme, pentru a sugera, de fapt, că, dincolo de forme (costume), temele şi mesajul operei sunt eterne. Astfel, în *Antigone* de Jean Anouilh, personajele poartă haine de secol XX, deşi joacă într-o tragedie plasată în Antichitate. Se sugerează astfel, vizual, că tirania statului şi conflictul lege-dreptate sunt teme la fel de actuale ca şi în vremea lui Sofocle. În alte piese, costumul poate marca frontiera dintre natural şi supranatural, dintre real şi ireal, dintre cotidian şi feeric, cum se întâmplă în *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

Decorul în teatru defineşte un ansamblu de elemente materiale dispuse pe scenă cu scopul de a obţine un anumit efect. Unii teoreticieni (Pierre Larthomas) cuprind în acest termen şi „decorul sonor". Decorul reprezintă astfel un element asociat sau chiar constitutiv al limbajului dramatic. El poate fi descris cu minuţiozitate de autor sau, dimpotrivă, acesta îi poate lăsa libertate totală decoratorului. Astfel, se produc fie adaptări ale decorului în funcţie de circumstanţele socioculturale ale reprezentării, fie se încearcă o conservare cât mai exactă a timpului şi a atmosferei evocate de autor.

La originile teatrului occidental – în Grecia – nu exista decor. Hemiciclul reprezentând scena era gol, spectacolul constând în recitarea alternativă a textului de către cor şi actorii mascaţi. Odată cu reapariţia teatrului în Europa, prin intermediul misterelor medievale, a apărut un gen de decor simultan şi simbolic. Dat fiind subiectul religios al pieselor, actorii evoluau în mijlocul unui decor format la stânga dintr-o gură de monstru simbolizând infernul, iar la dreapta de un soi de templu sugerând fericirea paradisiacă. Se realiza astfel o alegorie vizuală ce prezenta, simultan, cei doi poli metafizici între care se situa existenţa omului. Forma însăşi a scenei este semnificativă. Unii regizori şi autori dramatici caută chiar să regăsească vidul originar al spaţiului teatral. Spaţiul gol scoate în evidenţă, prin contrast, prezenţa actorilor, puşi astfel total în valoare, sau poate sugera nonsensul existenţei umane, absurdul, disperarea (piesa *En attendant Godot* de Samuel Beckett).

Spectacolul de teatru nu se poate dispensa de **muzică**: „Dintre toate artele, muzica îi stă artei teatrului cel mai aproape", având o funcţie valorizantă (Tairov). Ea poate să fie atribuită actorului însuşi, care trebuie să aibă şi calităţi vocalice, sau să se constituie într-un element de fundal, sub forma diverselor efecte acustice produse în afara scenei, în culise, fiind însă într-un raport direct cu situaţia teatrală.

Receptorul este un alt element fundamental al constituirii discursului teatral, ştiut fiind faptul că fiecare semn teatral este pasibil să fie supus unei operaţii de „resemantizare", funcţionând ca o interogaţie adresată spectatorului ce reclamă una sau mai multe interpretări. Receptorul este extrem de solicitat, deoarece teatrul spune mai multe lucruri în acelaşi timp, prezintă mai multe discursuri simultane sau intercalate. Este fals să

Scanned with OKEN Scanner

considerăm receptorul pasiv în procesul comunicării teatrale, atâta vreme cât acesta există ca un soi de oglindă care trimite, refractate, semnalele care îi sunt adresate şi devine astfel un contraemiţător, transmiţând diverse semnale şi verificând, astfel, funcţia fatică a comunicării. Complexitatea funcţiei sale vine din faptul că receptorul triază informaţiile, le selectează sau le respinge şi stimulează actorul prin anumite semne discrete, dar foarte clar perceptibile de către acesta. Dar nu vorbim de un spectator/receptor, ci de o multitudine de spectatori, reacţionând unii asupra altora sau în funcţie de alţii, astfel încât fiecare mesaj este primit şi retransmis (refractat) asupra vecinilor, într-un subtil joc al receptării. Spectatorul regenerează spectacolul, deoarece el trebuie să recompună totalitatea reprezentării, în acelaşi timp pe axa verticală şi pe cea orizontală. El este obligat nu numai să urmărească o istorie (o poveste, o fabulă) – axa orizontală –, ci şi să înlănţuie, în fiecare moment, imaginea totală a tuturor semnelor concurând la reprezentare. Spectatorul este constrâns în acelaşi timp să se investească în spectacol (să se identifice) şi să se retragă (să se distanţeze), într-un adevărat „arbitraj creativ" (Brecht) în care el devine un „actor decisiv".

Funcţiile dialogului în textul dramatic

Comunicarea teatrală este, chiar şi în monolog, esenţialmente dialogată, dacă avem în vedere dublul receptor al mesajului – pe de o parte, partenerul de dialog de pe scenă, personajul ce devine el însuşi emiţător, pe de altă parte spectatorul, care însă nu poate interveni în comunicare –, astfel încât dialogul teatral este nu atât o suită de straturi textuale (replici) pe un subiect dat, cât manifestarea verbală a unei situaţii de comunicare implicând două elemente ce se confruntă. „Dialogul constituie esenţa însăşi a teatrului, de vreme ce prin el, mai ales, se exprimă relaţiile dintre eroi" (Michel Viegnes, *Teatrul*), la baza sa aflându-se „raportul de forţe dintre personaje" (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*).

Dialogul este forma sub care se concretizează diversele tipuri de interacţiune verbală, cu funcţie comunicativă sau fatică (de strictă informare), reale sau

Scanned with OKEN Scanner

ficţionale, orale sau consemnate în scris. Ca semn de punctuaţie, linia de dialog introduce vorbirea directă a fiecărui participant la dialog. Dialogul oral este marcat de prezenţa elementelor gestuale (mimica, gestica, mişcarea scenică etc.), care însoţesc replicile şi, uneori, li se substituie. Tipurile de oralitate în rostirea eroilor dramatici, registrele stilistice diferite, alături de elementele nonverbale şi de cele paraverbale fac mai sugestive limbajul şi expresivitatea personajelor, fiind modalităţi variate de caracterizare a acestora.

Ca mod de expunere şi de cooperare verbală între interlocutori, el îndeplineşte, pe lângă cele şase funcţii ale limbajului delimitate de Roman Jakobson în *Eseuri de lingvistică generală*, următoarele *funcţii estetice*: declanşează şi motivează o acţiune, defineşte relaţiile dintre personaje, exprimă reacţia lor mentală şi afectivă faţă de o anumită situaţie, contribuie la caracterizarea personajelor (direct şi indirect). Replicile scurte, laconice ori, dimpotrivă, ceremonios ample, alternarea timpurilor verbale, enunţurile exclamative, vocativele, interpelările, pauzele în rostire, reluarea unor cuvinte ori sintagme, punctele de suspensie sunt printre cele mai frecvente mijloace de realizare a comentariului din perspectiva internă a celor direct implicaţi în desfăşurarea întâmplărilor. Comunicarea reală este convertită în procedeu compoziţional şi stilistic, căpătând valoare estetică.

Dialogul de teatru are ca trăsătură fundamentală *dubla enunţare*, deoarece comportă doi emiţători (autorul piesei şi personajul căruia i-a delegat vocea sa) şi doi receptori, aşa cum am menţionat mai sus. De aici se naşte un joc permanent între sală şi scenă, deoarece actorul-personaj îi adresează spectatorului – aflat „clandestin" în acest schimb verbal – ceea ce este destinat celuilalt personaj. Dialogul capătă sens şi în funcţie de condiţiile de enunţare, specificate de didascalii, astfel încât intervenţia sau replica personajului capătă conotaţii prin raportare la context (replica „Vreau să ţip", de exemplu, poate să sugereze sau să fie generată de fericire, durere, disperare, spaimă etc.)

„Şcoala de la Oxford" (Austin, Searle, Ducrot) accentuează aspectul pragmatic al dialogului, pornind de la teoria *cuvântului-act*: „A vorbi este a face. Logosul dobândeşte funcţiile praxisului şi i se substituie" (Roland Barthes). Ei disting, astfel, în orice act de limbaj şi implicit în dialog, *locutorul* (care corespunde conţinutului explicit al enunţurilor: o povestire,

Scanned with OKEN Scanner

o evocare de sentiment, un expozeu de idei etc.), *perlocutorul* (efectul emoţional produs de enunţ asupra altor personaje şi asupra spectatorului) şi *ilocutorul* (forţa limbajului-act). Orice act de limbaj are la bază un contract între interlocutori, care îi conferă emiţătorului o anumită putere de a vorbi, în virtutea căreia receptorul acceptă mesajul tăcând sau răspunzând la rândul său : a interoga înseamnă a afirma implicit că ai dreptul să interoghezi, a exprima un adevăr echivalează cu exercitarea dreptului de a-l exprima. Dialogul presupune deci instituirea, prelungirea, modificarea sau ruperea unui „contract de limbaj".

Analiza dialogului teatral presupune şi luarea în considerare a ceea ce este *nespus*, presupus, sugerat, subînţeles în actul de limbaj, cu atât mai mult cu cât există opinia că „teatrul este, înainte de orice, arta inexprimabilului" (Jean-Jacques Bernard) sau că, „sub dialogul care se aude, există un dialog subteran care trebuie făcut sensibil" (Vicu Mândra, *Jocul situaţiilor dramatice*). *Nespusul* în teatru este o noţiune extrem de complexă, care desemnează, pe de o parte, subtextul (Stanislavski), constând în totalitatea sentimentelor şi emoţiilor care însoţesc, pentru actor, exprimarea cuvintelor unui personaj, acestea aparţinându-i fie actorului însuşi, aflat într-o anumită stare când le rosteşte, fie personajului, indicate de autor între paranteze sau imaginate de actor. Se adaugă şi cazurile în care sentimentele de moment ale actorului sunt în contradicţie cu cele pe care ar trebui să le resimtă personajul, de unde un şir întreg de conotaţii scenice. În plus, *nespusul* cuprinde şi elementele a căror caracteristică este de „a fi spuse" : *presupoziţiile* şi *subînţelesurile*.

De multe ori, dialogul este înlocuit de gest, ştiut fiind că, în trecut, excesul locvacităţii lustruite în teatrul de bulevard a dus la creşterea rezervei faţă de cuvânt şi a amplificat rolul celorlalte elemente expresive (gest, mimică, jocul tăcerilor). Privită cu atenţie, relaţia dintre dialog şi metadialog indică diagrama simbiozei dintre cuvântul spus şi cel nespus, solicitându-se astfel mai mult imaginaţia şi puterea de înţelegere ale receptorului.

Formele dialogului au evoluat, de-a lungul timpului, atât în ceea ce priveşte numărul locutorilor, cât şi formele sale de manifestare. În teatrul antic dialogul se făcea mai întâi între protagonist şi cor, la care se adaugă un alt protagonist (Eschil), apoi un al treilea (Sofocle). De fapt, numărul

Scanned with OKEN Scanner

mic de vorbitori este una din legile nescrise ale tragediei clasice. Se dezvoltă, apoi, scenariul, prin apariţia unui număr mai mare de personaje, acceptându-se chiar şi personajele colective. De asemenea, dialogul poate lua forma unor lungi tirade prin care personajele se confruntă retoric şi pasional, a sticomitiilor sau a duelului verbal în versuri (schimburi alternante vers cu vers sau emistih cu emistih) din momentele intense ale tragediilor, a replicilor întrerupte sau a bâlbâielilor din comedia clasică, a împletiturilor de replici între mai mulţi interlocutori care se întrerup şi se continuă reciproc („polilogul"). Există şi falsul dialog din tragedia clasică sau din drama romantică, în care vorbeşte, de fapt, un singur locutor, ascultat de un confident care îl aprobă şi-l relansează din punct de vedere discursiv.

În teatrul absurd (Ionescu, Adamov) există „dialoguri paralele", sugerându-se astfel că nu poate avea loc comunicarea. Există şi noţiunea de *dialog interior* (diferenţiat de monolog), eul personajului disociindu-se în două sau mai multe entităţi separate pentru a da expresie unor contradicţii lăuntrice acute, cum se întâmplă în drama *Iona* a lui Marin Sorescu.

Monologul

✓ **Monologul** este o replică de dimensiuni mari sau chiar ample (când se numeşte *tiradă*) emisă de un locutor (simplu vorbitor sau personaj), care nu are, în mod obligatoriu, un destinatar precis ori precizat. Acesta se caracterizează – în opoziţie cu dialogul – prin câteva trăsături specifice : accentul este pus pe locutor (emiţător), există puţine referiri la situaţia de comunicare, are un cadru unic de referinţă, lipsesc elementele metalingvistice (care transmit informaţii despre limbajul însuşi), sunt prezente în număr mare exclamaţiile.

Cea mai frecventă categorie monologică apare în genul dramatic, unde se defineşte drept o structură compoziţională echivalentă cu o amplă intervenţie în stil direct, formulată de un personaj-locutor în prezenţa ori în absenţa altui personaj (eventual colectiv), de care poate face abstracţie sau cu care stabileşte o relaţie de comunicare unilaterală şi univocă. Rolurile de emiţător şi de destinatar ai mesajului-enunţ nu pot fi intervertite. Monologul

Scanned with OKEN Scanner

dramatic are două forme de realizare : *solilocviul* şi *monologul propriu-zis* (*scenic*).

Solilocviul este monologul realizat în prezenţa/absenţa altui personaj, de care se face abstracţie ; enunţul este centrat pe locutorul însuşi, cuprinzând transpunerea verbalizată a propriilor reflecţii, opinii sau intenţii. El corespunde, într-o oarecare măsură, monologului interior din textul narativ. Anne Ubersfeld este însă de părere că monologul este rar cu adevărat solilocviu, dialogismul nefiindu-i străin, deoarece el presupune, în general, un dublu locutor în interiorul singurei voci a personajului, un conflict între vocile care vorbesc conform celor două sisteme de valori, cum se întâmplă în monologul lui Rodrigue din *Le Cid* de Corneille. De asemenea, monologul se poate adresa unui alocutor imaginar, un sine promovat la demnitatea de interlocutor imaginar, fiinţa iubită fantasmatic, o dreptate visată sau, în rugăciune, Dumnezeu. Totodată, prin dubla enunţare specifică limbajului teatral, spectatorul este destinatarul secund al oricărui enunţ de pe scenă, deci al oricărui monolog. În sfârşit, „vorbim de solilocviu atunci când discursul solitar pare să fie pură expansiune a eului în stare de nestăpânire sau de slabă stăpânire de sine (angoasă, speranţă, vis, beţie, nebunie), fără destinatar, chiar imaginar" (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*), este „monologul modern, care închide personajul în subiectivitatea unui trăit fără transcendenţă, nici comunicare" (Gérard Genette, *Figures III*).

Monologul propriu-zis (scenic) este destinat unui personaj sau unui grup de personaje, cu intenţia clară de a fi receptat. El se poate realiza ca discurs, declaraţie, confesiune sau narare orală a unei întâmplări. Indicii gramaticali ai acestei forme de monolog dramatic sunt comuni cu ai oricărui enunţ în stil direct, cu destinatar determinat.

Didascaliile

Raportul textual dialog-didascalii este variabil după epocile istoriei teatrului. În tragedia antică sau în cea shakespeariană planul didascaliilor este nul sau cvasinul, pentru ca în teatrul contemporan (Adamov, Beckett) să ocupe un loc extrem de important, textul fiind, practic, compus dintr-o imensă didascalie. Chiar şi acolo unde par inexistente, locul textual al didascaliilor

Scanned with OKEN Scanner

nu este niciodată cu adevărat nul, pentru că el cuprinde numele personajelor, nu numai în lista inițială, ci și în interiorul dialogului și în indicațiile de loc, răspunzând astfel la două întrebări fundamentale în teatru : *„Cine ?"* și *„Unde ?"*. Didascaliile (cuvântul grec numea caietele cu consemnări date actorilor înaintea reprezentației) desemnează contextul comunicării, determină o pragmatică, adică fixează condițiile concrete ale folosirii cuvântului.

Fixând condițiile enunțării imaginare, didascaliile sunt în mod necesar ambigue : ele desemnează condițiile enunțării (mai ales coordonatele spațio-temporale), ale evenimentului ficțional, dar în același timp condițiile scenice. Rolul didascaliei este prin urmare dublu : ea este un text de regie cuprinzând toate indicațiile date de autor ansamblului de practicieni însărcinați să asigure existența scenică a textului său și, deopotrivă, un suport care îi permite lectorului să construiască imaginar fie un loc în lume, fie o scenă de teatru, fie amândouă în același timp.

Timpul și spațiul teatral

Admițând ideea că în teatru **timpul** este întotdeauna unul „festiv", a cărui durată psihică nu este aceea a cotidianului, Anne Ubersfeld face distincție între „durată" și „moment" în teatru (*Lire le théâtre*). Primul termen trimite la reprezentație și la anexele sale (*durata absolută*) : pregătirea pentru spectacol, traseul, cumpărarea biletului, așteptarea înaintea începutului, momentele de după spectacol. Timpul propriu-zis al reprezentației este variabil, de la reprezentații lungi în corelație cu sărbătoarea în Antichitate (serbările lui Dionysos) sau cu caracter modern (serbările la Versailles sub Ludovic al XIV-lea), până la cele scurte ale teatrului burghez din secolul al XIX-lea sau ale teatrului de bulevard. Între cele două categorii se plasează un întreg evantai de durate, în funcție de caracterul de *ceremonie* sau de *divertisment* al spectacolului. *Durata relativă* vizează raportul existent între durata reală trăită de spectator și durata evenimentelor ficțiunii. Acest raport se numește *timp teatral* și a făcut obiectul multor controverse, de la Aristotel până la teatrul contemporan. Ideea de bază în teatrul clasic este că durata imaginară a evenimentelor ficționale nu trebuie să depășească prea

Scanned with OKEN Scanner

mult durata reprezentaţiei. Se doreşte evitarea, spune Boileau, a situaţiilor în care eroul, „copil în primul act, este moş în ultimul".

Timpul teatral conduce şi la ideea ritmului secvenţelor dramatice, care se pot succeda rapid, despărţite de intervale (pauze sau „momente de întuneric") ce permit imaginarea unei rupturi temporale sau, dimpotrivă, secvenţe lungi care privilegiază continuitatea temporală.

În plus, timpul teatral include şi momentul ficţiunii – cu alte cuvinte, acela al referinţei istorice (acum o mie de ani, acum zece ani sau săptămâna trecută), cu menţiunea că oricum teatrul (text şi reprezentaţie) nu poate să nu trimită la un prezent, acela al scriiturii şi acela al manifestării teatrale. Se naşte astfel un dublu raport temporal: pe de o parte, între momentul scrierii operei şi momentul reprezentaţiei, pe de altă parte, între prezentul reprezentaţiei şi momentul ficţiunii.

Dramaturgia contemporană, prin specificul surselor sale de creaţie, constituie o permanentă referinţă la un anumit timp şi un spaţiu reale prin care se imaginează specificul unei epoci, al unei societăţi sau al unor tipuri umane. „De la Sofocle şi Euripide până la Racine şi Goethe, Claudel şi Ibsen, O'Neill şi Dürrenmatt, tragedia, drama şi farsa tragică se desfăşoară într-un timp şi spaţiu determinate, care trimit spre istoria şi etnografia unei civilizaţii, ca şi la geografia unui spaţiu ce poate fi recunoscut." (Romul Munteanu, *Farsa tragică*) În virtutea conceptului de *mimesis*, există aşadar o anumită fidelitate faţă de realitatea exterioară. Timpul reprezintă o durată bine proiectată într-un spaţiu bine determinat, cu respectarea cronologiei evenimentelor, chiar şi atunci când intriga este plasată simbolic într-un spaţiu şi un timp mitologice. Aceste repere sunt respectate şi de teatrul realist şi naturalist, care acordă o mare importanţă amănuntelor de orice fel în încercarea de a crea cât mai bine iluzia unui spaţiu şi a unui timp.

Odată cu secolul XX, însă, teatrul, ca şi artele plastice, tinde spre nonfigurativ, conceptele de *timp* şi *spaţiu* cunoscând şi ele o subtilă metamorfoză, anticipată de Jarry, Apollinaire şi Pirandello şi manifestată, totodată, în film şi în noul roman. Dizolvarea realităţii se produce într-o dizolvare a planurilor spaţiale şi temporale, astfel încât structura liniară din teatrul clasic este anulată de cele mai multe ori. Autorii îşi deplasează atenţia de la timpul fizic, liniar spre timpul interior, individual, perceput

Scanned with OKEN Scanner

prin intuiţia internă a duratei. Comentând conceptul de *timp* în teatru, dramaturgul elveţian Friedrich Dürrenmatt arată: „O operă de teatru nu este totuşi legată numai de un anumit loc, existând de asemenea un timp anume. Aşa cum scena reprezintă un anumit loc, ea reprezintă, de asemenea, timpul, timpul cât durează acţiunea (şi timpul în care aceasta evoluează). (...) Timpul poate fi comprimat, prelungit, grăbit, oprit, repetat" (*Probleme de teatru*).

Acest timp scenic despre care vorbeşte Dürrenmatt trebuie să aibă capacitatea de a crea iluzia scenică a oricărui alt timp, de a proiecta receptorul în lumi imposibil de sondat în realitate. El cunoaşte redefiniri filosofice şi estetice permanente, astfel încât vorbim astăzi în teatru de timp istoric şi mitologic, de timp fizic şi timp biologic, de timpul lumii şi timpul individual, de timpul matematic şi timpul interior etc.

Autorul care a făcut din timp un soi de suprapersonaj al operei sale este Eugen Ionescu, la care timpul este trăit ca dimensiune tragică a fiinţei, o „stare" ce provoacă dezintegrarea personalităţii sau o determină să se confrunte dramatic cu moartea. Timpul este şi un fundal permanent pe care este proiectat destinul noneroilor săi, alienarea, disperarea, spaima aparent fără obiect.

Tehnica modernă face ca în teatrul contemporan să se realizeze sugestia timpului oprit, demontat, reversibil, reconstituit retroactiv, sincopat, transferat pe planul amintirii sau proiectat în viitor, redat prin acţiuni paralele, simultan sau văzut prin alternanţa trecut-prezent sau prezent-viitor.

Spaţiul în teatru reprezintă, pe de o parte, cadrul în care evoluează intriga operei, scena „ca un loc privilegiat al ficţiunii artistice" (Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, PUF, Paris, 1965, *apud* Romul Munteanu, *Farsa tragică*). Între trăsăturile sale amintim caracterul concret, limitat, tridimensional, dublu (cu prezenţa simultană a actorilor şi spectatorilor), subordonarea unor coduri multiple, figurarea pe scenă a unei materii similare cu restul lumii (imaginea scenică a unui om este un om) şi imitaţia elementelor lumii. Raportat la personaj, spaţiul poate fi un protector sau un adversar al acestuia, intim sau colectiv.

Cadrul spaţial a evoluat şi s-a extins în dramaturgia universală de la începuturi şi până astăzi, incluzând, pe rând, curtea, palatul, alcovul,

Scanned with OKEN Scanner

strada, câmpul de luptă, piaţa publică, camera de locuit, pivniţa, podul, turnul, vagonul de tren etc., până la globul pământesc în totalitatea lui sau chiar spaţiile interplanetare. Astăzi se vorbeşte din ce în ce mai mult de un spaţiu imaginar în teatru. Eugen Ionescu este de părere că spaţiul imaginar din teatru este mai complex decât realitatea imediată, deoarece are la bază capacitatea imaginaţiei de proiectare într-un spaţiu trăit sau reconstituit în mod intuitiv.

Spaţiul teatral cuprinde deopotrivă actori şi spectatori. Pentru aceştia din urmă există un *spaţiu itinerant*, cunoscut prin deplasarea între anumite puncte, şi un *spaţiu iradiant*, reconstituit prin privire. Spaţiul dramatic însă este o abstracţiune, el cuprinzând nu numai semnele reprezentaţiei, ci toată spaţialitatea virtuală a textului, inclusiv ceea ce este prevăzut a fi în afara scenei.

„Spaţiul teatral este definit de un anumit raport al teatrului cu cetatea şi cu reprezentările pe care oamenii şi le fac – raport pe care istoricul trebuie să-l examineze de fiecare dată. Ca la Atena, spaţiul totalizant al teatrului ca înfăţişare a cetăţii ; spaţiul multiplu al misterelor în Evul Mediu, cu locurile sale discontinue, imagine a universului ; apariţia în Renaştere a spaţiului ca perspectivă, cu centrarea sa în jurul figurii umane. (...) Spaţiul triplu al dramaturgiei elisabetane indică raportul cu universul feudal (*platform*, locul înfruntărilor şi mulţimilor, *recess*, locul noii diplomaţii machiavelice, şi *chamber*, loc al vieţii private). Spaţiul tragediei clasice nu este mimarea unui coridor de palat, ci un spaţiu abstract, nonmimetic..." (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*)

Dacă spaţiul teatral clasic încerca să imite realitatea (*spaţiu mimetic*), cel al dramaturgiei moderne este unul dezarticulat: „A desface spaţiul, noţiune nouă a spaţiului pe care-l multiplici sfâşiindu-l" (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*). „Efortul contemporan consistă în a buscula spaţiul tradiţional în toate felurile posibile, în a face teatru pretutindeni şi în locurile cele mai puţin propice, în a descentra spaţiul, a-l fractura, a juca pe diversele sale dimensiuni, pe contraste spaţiale (închis-deschis...), dar mai ales în a încerca toate formele posibile de raporturi între scenă şi sală (scenă în cerc, spaţiu bifrontal)..." (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*). Spaţiul devine, astfel, o creaţie aproape autonomă, completând celelalte

Scanned with OKEN Scanner

coduri ale reprezentaţiei, propunând o poetică, o estetică, dar şi o critică a reprezentaţiei, astfel încât ia naştere, pentru spectator, o nouă lectură sau o redramatizare a propriului spaţiu sociocultural.

Aşa cum teatrul trăieşte în mijlocul cetăţii, nici spaţiul teatral nu poate fi definit decât prin raportare la lumea în care este plasat, deşi ceea ce se prezintă pe scenă nu este niciodată un loc din lume, ci un element regândit, prelucrat, reconstruit conform codurilor unei societăţi. Astfel, figuraţia spaţială corespunde ansamblului universului cultural, fiind legată de estetica timpului şi de cultura privirii.

Speciile dramatice

Comedia

Comedia este specia genului dramatic, în proză sau în versuri, care prezintă întâmplări, personaje, moravuri într-o manieră care trezeşte râsul. Acţiunea şi deznodământul sunt vesele, piesele satirizează realităţi sociale şi slăbiciuni omeneşti, iar situaţiile sunt hazlii.

Începuturile speciei sunt plasate în Antichitate, unii autori legând-o de sărbătorile viticole de toamnă, care le prilejuiau manifestări de bună dispoziţie oamenilor, sub forma schimbului de replici cu caracter satiric. Dintre autorii antici, Aristofan (*Broaştele*, *Păsările*), Plaut şi Terenţiu au rămas celebri pentru dezvoltarea speciei.

Conflictul în comedie este superficial, derizoriu, generând o acţiune lipsită de substanţă, care antrenează personajele – adesea măşti convenţionale – în dispute ilare, ce se încheie fericit. Se cultivă neprevăzutul, varietatea, încurcăturile de situaţii, hazardul. Limbajul este caracterizat de oralitate şi accesibilitate.

În evoluţia speciei pot fi identificate câteva *etape semnificative* : *comedia antică* (Aristofan, Plaut, Terenţiu) ; *comedia Renaşterii* (Machiavelli, Ariosto) ; *commedia dell'arte* (dezvoltată din teatrul popular italian şi continuată în epoca modernă de Luigi Pirandello) ; *comedia clasică franceză* (Molière, Beaumarchais) ; *comedia engleză* (Shakespeare) ; *comedia modernă* (eroică,

Scanned with OKEN Scanner

tragică, grotescă, amară, absurdă), aflată în permanentă schimbare, la graniţa cu alte genuri şi specii (Oscar Wilde, George Bernard Shaw).

Ca tipologie, există *comedie de situaţii*, *de moravuri*, *de caracter*, *de intrigă*, *de salon*. În literatura română specia a fost foarte bine reprezentată de-a lungul timpului, începând cu Vasile Alecsandri, întemeietorul ei, în tradiţia teatrului francez (*Chiriţa în Iaşi*, *Chiriţa în provinţie*, *Iorgu de la Sadagura*), continuând cu Ion Luca Caragiale, care a adus specia la apogeu (*O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida faţă cu Reacţiunea*, *D-ale carnavalului*), urmat, în secolul XX, de Victor Ion Popa (*Take, Ianke şi Cadâr*), Tudor Muşatescu (*Titanic vals*), Mihail Sebastian (*Steaua fără nume*), Aurel Baranga (*Mielul turbat*), Teodor Mazilu (*Proştii sub clar de lună*), Ion Băieşu (*Boul şi viţeii*) etc.

Categoria estetică definind comedia este **comicul**, care presupune o atitudine critică faţă de societate, sursele lui fiind contrastul dintre aparenţă şi esenţă, dintre scop şi mijloace, dintre efort şi rezultatele lui, dintre formă şi fond, dintre realitate şi pretenţie etc., defectele omeneşti fiind astfel sancţionate „printr-o gamă largă de reacţii morale, de la compasiune la dispreţ, provocând o participare afectivă specifică, de la zâmbet la râsul cu hohote" (*Dicţionar de termeni literari*).

Această categorie estetică are mai multe forme de manifestare, extrem de productive în literatură: *comicul bonom* (de înţelegere); *comicul spiritual* (bazat pe glume şi jocuri de cuvinte); *comicul buf* (pantomimă, automatism); *eroicomicul* (tratarea în cheie eroică a derizoriului); *tragicomicul* (esenţă tragică, aparenţă comică); *comicul ironic* (mesajul este opus afirmaţiei); *comicul umoristic* (cu înţelegere pentru defectele omeneşti); *comicul satiric* (necruţător cu defectele omeneşti); *comicul de situaţii* (şirul de întâmplări, episoadele comice, încurcătura, confuzia); *comicul de moravuri* (satirizarea viciilor societăţii); *comicul de caracter* (personaje cu anumite structuri caracterologice, vicii, defecte); *comicul de nume* (numele sugerează defectul sau viciul personajului); *comicul de limbaj* (expresii, cuvinte, deprinderi ale acestora, construcţii sintactice nepotrivite sau dezarticulări ale logicii discursului); *comicul de intenţii* (constă în atitudinea ironică, satirică, umoristică a autorului faţă de personaje şi întâmplări).

Scanned with OKEN Scanner

Drama

Drama este o specie fundamentală a genului dramatic, o sinteză între comedie şi tragedie, în care episoadele vesele alternează cu cele triste, conflictul este puternic, atât exterior cât şi interior, iar complexitatea acţiunii surprinde realitatea în toate formele ei. Categoriile estetice care o definesc sunt tragicul, comicul, sublimul, grotescul, urâtul, frumosul, într-o armonizare generată de complexitatea speciei.

Fiind în relaţie directă cu lumea reală, cu societatea, drama este supusă convenţiilor, personajele sunt individualizate, chiar tipice, limbajul solemn alternează cu registrul familiar, ilustrând diferite straturi sociale şi tipuri umane.

Specia implică acţiune, întâmplări, fapte susţinute printr-un conflict important, prin care se conturează personalităţile eroilor. Iniţial, termenul desemna orice acţiune desfăşurată pe scenă, de aceea noţiunea „se dilată enorm, dizolvându-se în masa tuturor producţiilor şi reprezentaţiilor teatrale" (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*), iar conceptul se dezvoltă dificil, tardiv, pentru că Aristotel şi comentatorii săi identificau doar tragedia şi comedia.

Treptat, apare tragicomedia, se impun amestecul speciilor, sintezele (în secolul al XVII-lea), urmează *drama burgheză*, numită de Diderot „gen serios", *drama romantică* şi *drama istorică* (secolele XVIII-XIX), prin reprezentanţii Victor Hugo, Alexandre Dumas-tatăl, Alfred de Musset, Alfred de Vigny. Libertatea de acţiune, modelele eroice, personajele din toate mediile sociale, natura umană cu antinomiile ei, prezentată în lumini şi umbre, între tragic şi comic, sunt notele romantice ale dramelor scrise, despre care Victor Hugo spunea că topesc „în acelaşi suflu grotescul şi sublimul, teribilul şi bufonul, tragedia şi comedia".

În literatura modernă, interferenţa genurilor şi speciilor conduce la *romanul-dramă* (Roger Martin du Gard) sau la *teatrul epic* al lui Bertolt Brecht.

În literatura română, se disting drama istorică (Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *Răzvan şi Vidra*; Vasile Alecsandri, *Despot-Vodă*; Barbu Ştefănescu Delavrancea, trilogia *Apus de soare*), drama de idei (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Act veneţian*), drama de inspiraţie mitologică (Lucian Blaga, *Zamolxe*, *Meşterul Manole*; Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*),

Scanned with OKEN Scanner

drama socială (Paul Everac, Aurel Baranga), *parabola* cu accente dramatice (piesele lui Marin Sorescu, în care istoria este un pretext pentru a satiriza până la caricatură tirania şi vanitatea).

Tragedia

Tragedia este specia genului dramatic caracterizată prin acţiune gravă şi deznodământ tragic, înfăţişând personaje puternice, angajate în luptă cu forţe care le depăşesc, acest conflict încheindu-se cu înfrângerea sau moartea lor. Categoriile estetice definitorii sunt tragicul, sublimul şi frumosul.

Numele speciei provine de la grecescul *tragodia* („cântecul ţapului") şi se explică prin relaţia cu serbările dionisiace, moment de frenezie colectivă ritualică, exteriorizată în cântece şi dansuri. Cântăreţii se travesteau în ţapi, purtând măşti pentru a-i sugera pe însoţitorii tradiţionali ai zeului – *satirii*, făpturi mitologice cu trup de om şi picioare şi barbă de ţap.

Aristotel definea tragedia ca „imitaţie a unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai ornat cu tot soiul de podoabe, deosebit ca formă, potrivit diferitelor părţi ale tragediei, imitaţie făcută de personaje în acţiune, iar nu printr-o povestire, şi care, stârnind mila şi frica, săvârşesc purificarea (*catharsis*) specifică unor asemenea emoţii". Personajele tragediei se confruntă cu forţe superioare – zeii, destinul, ordinea prestabilită a lumii –, din aceasta derivând măreţia şi frumuseţea lor morală.

Tragedia antică ilustrează lupta omului cu fatalitatea, cu destinul implacabil, teroarea în faţa acestuia, dar şi o problematică morală: tăria eroilor, măreţia ideilor, suferinţa trăită cu demnitate, caracterul inflexibil şi sfârşitul tragic în numele unor valori. Hegel şi, mai târziu, Albert Camus considerau că dramatismul este accentuat prin îndreptăţirea egală a celor două forţe conflictuale de a exista, deşi se exclud. Omul este vinovat, în viziunea grecilor, atât în raport cu zeii (greşeală numită *hamartia*), cât şi faţă de semeni (*hybris* – trufia nemăsurată).

Structura tragediei antice cuprindea, în general, *un prolog*, *trei episoade* sau „părţi cuprinse între două cânturi complete ale corului" (Aristotel), *un exod* (partea finală, după care nu mai urmează corul antic). Se foloseau cântul, declamarea, inflexiunile melodice, dansul, un instrument numit

Scanned with OKEN Scanner

dublul flaut, măştile, într-un spectacol complex şi grav. Reprezentanţi importanţi au fost Eschil (*Perşii*, *Prometeu înlănţuit*), Sofocle (*Antigona*, *Oedip rege*), Euripide (*Troienele*).

Tragedia renascentistă mută conflictul în sufletul omului – ciocnire între voinţa şi pasiunile lui, între impuls, aspiraţie şi conştientizarea propriilor limite, dar persistă şi conflictele sociale, confruntările interumane sau cu o lume nedreaptă, măcinată de egoism, sete de putere şi bogăţie. Se reţin tragediile shakespeariene : *Regele Lear*, *Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*, *Romeo şi Julieta*.

Tragedia clasică franceză continuă să respecte legea celor trei unităţi (de loc, de timp şi de acţiune), conflictul fiind dat de confruntarea raţiunii cu sentimentul, a datoriei faţă de cetate cu pasiunea, cu iubirea interzisă (piesele lui Pierre Corneille şi Jean Racine).

În secolul XX, tragedia este revalorificată, dar îşi pierde o parte din trăsăturile iniţiale ale speciei, preluându-se, mai ales, *perspectiva mitică* antică şi cea poetico-ritualică sau religioasă printr-o resurecţie a categoriei *tragicului*.

Tragicul este iniţial o categorie estetică a dramaturgiei, dar se extinde şi în alte genuri sau forme de artă. Este legat de fiinţa umană, fiind semnul revoltei împotriva unei ordini ostile. Ca personaj puternic, curajos, eroul tragic „cade jertfă tocmai din cauza excelenţei caracterului său" (Tudor Vianu). Deşi învins, personajul supravieţuieşte prin idealul său, prin propria jertfă, de aceea *tragicul*, ca şi sublimul, „înspăimântă şi înalţă, provoacă teamă şi admiraţie", în timp ce limitele pe care tinde să le depăşească „pot ţine de ordinea universală sau socială a lumii ori pot fi limite lăuntrice" (Puiu Ioniţă, *Teoria literaturii*). Ideea de limită este comentată şi în lucrarea filosofului Gabriel Liiceanu *Tragicul* : „Tragicul trebuie căutat în întâlnirea unei fiinţe finite cu propria finitudine percepută ca limită".

Tragicul constă în prezenţa a două situaţii contradictorii, cu drept de existenţă, cu *forţă* şi *valoare*, conducând spre un deznodământ nefericit. Eşecul personajului este o pierdere a unei valori, dar şi o manifestare a grandorii omeneşti în confruntarea cu destinul, cu fatalitatea, cu eroarea de judecată.

Spectacolul tragic trezeşte mila, frica, neliniştea, aducând purificarea de propriile pasiuni josnice prin contemplaţie estetică, este „spectacolul unei mari nenorociri", „latura teribilă a vieţii", „hazard şi eroare" (Schopenhauer).

Scanned with OKEN Scanner

Creația dramatică și spectacolul

Teatrologia (știința teatrului) studiază discursul dramatic ca ansamblu compact, bine închegat, incluzând atât textul, cât și forma sa de reprezentare. Preponderența unuia din elemente asupra celuilalt, ca și evoluția acestei relații, a declanșat vii controverse de-a lungul timpului. O primă atitudine posibilă este cea clasică, a primatului textului, care nu vede în reprezentare decât expresia și traducerea fidelă ale acestuia într-un alt limbaj, pe baza unei echivalențe semantice. Această pledoarie o găsim la Hegel, în *Prelegeri de estetică*: „...în această privință, poetul are dreptul să pretindă actorului să se transpună cu totul cu gândirea sa, în rolul ce i-a fost încredințat, fără a adăuga ceva din al său, și să-l realizeze așa cum poetul l-a conceput și i-a dat formă poetică. Actorul trebuie să fie oarecum instrumentul pe care cântă autorul, un burete care absoarbe toate culorile și le redă nemodificate".

Se știe însă, pe de o parte, că ansamblul de semne vizuale, auditive, muzicale etc. create de către scenografi, muzicieni, actori, regizori prin punerea în scenă constituie un sens sau o pluralitate de sensuri ce depășește ansamblul textual. Pe de altă parte, este adevărat și faptul că, din infinitatea de structuri virtuale și reale ale poeticii textului literar multe dispar sau nu pot fi percepute, efasate fiind de însuși sistemul reprezentării. Atenția regizorului și a actorului trebuie să se concentreze, astfel, asupra selectării acelei informații care trebuie în mod obligatoriu să îi fie transmisă spectatorului și care alcătuiește țesătura semantică, estetică, filosofică etc. a textului scris. Nu putem vorbi așadar de echivalență semantică între text și spectacol.

De altfel, această atitudine este neproductivă și inhibantă pentru evoluția artei teatrale, dacă avem în vedere că are tendința de a îngheța textul, de a-l sacraliza, în sensul blocării devenirii lui, al nuanțării și transformării receptării sale de-a lungul istoriei. Or, „când nu se poate adăuga nimic unei opere de artă, ea e sfârșită" (Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, NRF, 1925, *apud* Camil Petrescu, „Modalitatea estetică a teatrului"). Simpla sa reproducere le interzice, de asemenea, „practicienilor" (regizori, scenografi, actori, muzicieni etc.) să genereze, prin munca lor, un nou obiect artistic. Un alt pericol privește privilegierea nu atât a operei scrise,

Scanned with OKEN Scanner

cât mai ales a unei lecturi particulare a acesteia, determinată istoric, social şi ideologic, încât se poate ajunge la aşa-numitul fetişism textual ce duce la sterilizarea artei.

Rădăcinile acestei teorii sunt vechi, datând, am putea spune, din Antichitate, când actorul, după ce a fost ovaţionat în timpul vieţii, dispărea ca orice muritor, pe când opera interpretată supravieţuieşte până astăzi în nesfârşite posibilităţi de interpretare şi de judecare artistică, încât încă de pe atunci avea întâietate în preţuire. Prioritatea textului a reprezentat, de-a lungul timpului, aproape o dogmă care abia în ultimul secol a fost repusă în discuţie.

Fiecare curent literar şi-a modelat discursul în funcţie de concepţia filosofică asupra raportului artă-realitate, producându-se, în timp, mutaţii spectaculoase. În clasicism „actorul nu este decât un mijloc transparent, un mijlocitor care trebuie să redea textul. De altfel, ceea ce i se cere anume e voce frumoasă, dicţiune, frazare, căldură şi pasiune recitativă, chestiunea întrupării ori a costumului, de pildă, nepunându-se cu necesitate, iar jocul scenic fiind necunoscut" (Camil Petrescu, „Modalitatea estetică a teatrului"). Prezentarea declamatorie a rolului este impusă şi de faptul că tragedia clasică franceză (Corneille, Racine), de exemplu, este în versuri şi impune o anumită solemnitate, evitându-se familiarul, văzut ca o adevărată trivialitate în artă. Acest retorism îl aserveşte pe actor textului, până când, determinat de sentimentul propriei valori, acesta caută să depăşească textul, să-l dinamizeze, să-l valorifice creator după concepţia sa, ajungându-se astfel, la un moment dat, la inversarea raportului iniţial: actorul îşi aserveşte textul, îl transformă într-un pretext pentru exerciţiul propriei arte. Uneori se obţin efecte care contrazic textul, astfel încât autorii nu-şi mai recunosc opera, cum se întâmplă cu Voltaire, care exclamă în faţa uneia din piesele sale: *Est-ce bien moi qui ai fait cela ?* („Oare eu am creat aşa ceva?").

O lecţie a moderaţiei şi a firescului o găsim la Shakespeare, unul din părinţii scenei, prin preocupările sale totale privind teatrul, puse pe seama celui mai profund şi mai celebru dintre eroii săi, Hamlet, care le dă sfaturi actorilor înainte de secvenţa „teatrului în teatru": „Spuneţi tirada, vă rog, aşa cum v-am arătat, cu limbă firească. Dacă va fi să declamaţi, ca atâţia actori, aş prefera ca versurile mele să fie mai degrabă strigate de către crainicul oraşului" (*Hamlet*, actul III, scena II).

Scanned with OKEN Scanner

Reacţia romantismului la formalismul „artei frumoase" din clasicism nu a influenţat teatrul în ceea ce priveşte relaţia text-scenă, datorită exagerărilor retorice, predilecţiei pentru gesturile eroico-patetice, cultului pentru tirada antitetică. Se înlocuieşte astfel un formalism („cel calofil") cu altul („al antitezelor"), încât nu se realizează un progres vizibil.

După ce teatrul romantic avea să ducă la paroxism declamaţia, abandonând orice contact cu realitatea, urmează reacţia naturalistă, care înseamnă, de fapt, chemarea spre realitate, chiar în sfera primatului textului. Teza naturalistă era cea a adevărului cu orice preţ, evitându-se artificiul şi simularea într-atât încât se ajunge la un exces de adevăr. Tonul umflat, declamator, melodramatic se înlocuieşte cu vorbirea naturală şi cu mişcarea scenică absolut firească, actorul vrând să îi arate spectatorului că aşa cum se întâmplă pe scenă se întâmplă şi în viaţă. Ca orice curent literar şi artistic însă, naturalismul oboseşte şi el la un moment dat, reproşându-i-se tocmai predilecţia pentru ceea ce e comun, exagerata importanţă acordată amănuntului nesemnificativ, concepţia mărginită despre lume şi lipsa unei problematici metafizice.

O concepţie cu adevărat nouă şi revoluţionară asupra raportului text-reprezentare îi aparţine, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, lui Gordon Craig (1872-1966), actor, regizor şi scenograf englez. Ea se încadrează în mişcarea mai largă, prezentă în practica modernă sau în avangarda teatrului, a cărei idee centrală este refuzul, uneori radical, al textului. Se consideră că teatrul constă, în întregime, în ceremonia care se realizează în faţa sau în mijlocul spectatorilor. Textul nu este decât unul din elementele reprezentării.

Gordon Craig arată că omul nu poate fi instrument de artă sau mijloc de expresie artistică, aşa cum socotea doctrina clasică, deoarece „toată firea lui tinde spre independenţă, întreaga lui persoană arată în mod evident că n-ar putea fi folosită ca *material scenic*" . El propune dezrobirea teatrului de sub „tirania textului", deoarece este chiar „întristător" acel spectacol în care un om exprimă gândirea altuia, în forma în care acesta a conceput-o, însă exhibând în public propria persoană. Craig le recomandă actorilor un joc „deasupra sentimentelor personale şi deasupra sensibilităţii nervoase", „o nouă manieră de joc, constând în mare parte în gesturi simbolice", care

Scanned with OKEN Scanner

să explice „spiritul lucrurilor". Arta actorului se naşte din talent, dar şi din respectarea unor artificii şi constrângeri ce depăşesc cu mult plăcerea ludică, aşa cum afirmă, într-o frază celebră, John Ruskin, critic de artă şi sociolog englez : „Artist e acela care se supune unei reguli penibile, numai ca să ne ofere o nouă bucurie plină de delicii".

În această nouă concepţie se recunoaşte ca funcţie esenţială în teatru acţiunea regizorului, astfel încât acesta începe să devină chiar vedetă de afiş, cum se întâmplă uneori şi astăzi. El încetează să mai fie „un dirigent în slujba textului", devenind un „creator care poate folosi textul dacă vrea şi cât vrea şi cum vrea" (Camil Petrescu, „Modalitatea estetică a teatrului").

Dincolo de această supremaţie regizorală, se înregistrează şi în teatru naşterea unei „noi structuri". Se impune teatrul de avangardă, supunându-se aceloraşi reguli sau, mai bine, aceleiaşi lipse de reguli ca şi celelalte genuri. Regizorii îşi iau libertăţi tulburătoare, sub pretextul reîntineririi şi reactualizării clasicilor, astfel încât la Londra *Hamlet* se joacă în haine de stradă şi cu muzică de jazz. Este un teatru creativ, descătuşat, improvizat, frenetic, luând forma expresionismului, a suprarealismului, a existenţialismului. Acum „teatrul este al actorului, el e regele scenei", aşa cum arată Tairov (1885-1950), regizor şi teoretician de teatru rus. Se redescoperă simbolul şi sugestia în arta spectacolului, care contopeşte, parcă mai mult ca niciodată, şi celelalte arte, într-o încercare de ritualizare a teatrului.

Cronica de spectacol

✓ **Cronica de spectacol** este un gen publicistic şi artistic de sine stătător, încadrându-se în sfera mai largă a cronicii de artă. Este publicată, de regulă, în ziare şi reviste de cultură, cu specific teatral sau nu, dar şi pe diverse site-uri de pe internet, specializate în consemnarea şi comentarea evenimentelor culturale. Specificul acestui tip de text vine din faptul că are în vedere evenimente teatrale de actualitate, din prezent, cronica reprezentând ecoul imediat şi profesionist al unui spectacol.

Scopurile cronicii de spectacol sunt multiple. Prin ea publicul este informat în timp util, corect, rapid şi eficient cu privire la viaţa artistică a oraşului. Sunt promovate, astfel, opere de artă ce ar rămâne, altfel, inaccesibile

Scanned with OKEN Scanner

sau chiar necunoscute publicului larg. Formarea gustului public, prin intervenţia constantă a unor specialişti, este un alt obiectiv demn de luat în considerare. În sfârşit, există şi o latură de marketing, care vizează, direct sau indirect, convingerea publicului să vizioneze spectacolul respectiv, pe baza unor argumente întemeiate şi detaliate.

Cronicarul dramatic este în mod necesar un specialist în domeniul teatrului – chiar autor, cum este cazul lui Camil Petrescu – cu o solidă pregătire de specialitate, sensibil la frumos, având un gust estetic rafinat, capabil de analiză, sinteză, comparare, intuire a valorii etc. El orientează şi facilitează, prin cronica sa, receptarea spectacolului.

Structura unei cronici de spectacol – deşi nu este fixă – trebuie să urmărească nişte elemente obligatorii pentru atingerea scopului acesteia. În primul rând, sunt necesare identificarea şi prezentarea pragmaticii evenimentului, incluzând titlul piesei, autorul, regizorul, actorii principali, scenografia, teatrul care o găzduieşte etc. Urmează prezentarea generală şi sintetică a spectacolului, incluzând tema, subiectul, limbajul, personajele, viziunea regizorală, date susţinute, eventual, cu citate şi imagini din spectacol. Judecăţile de valoare şi opinia cronicarului reprezintă, apoi, un aspect inerent unui asemenea text, dacă avem în vedere faptul că autorul se constituie într-un arbitru creditabil al gustului, un exponent al exigenţelor publicului. De aceea, spectacolul este valorizat prin raportare la diverse criterii de analiză şi interpretare : estetice, culturale, sociale, contextuale etc.

Limbajul este, în general, unul accesibil, chiar dacă există şi un public specializat, familiarizat cu termenii din câmpul semantic al teatrului. Stilul se distinge prin claritate, corectitudine, proprietate, dar şi prin variaţie stilistică, eleganţă, cursivitate. Intenţia tranzitivă (de transmitere a informaţiei) şi cea reflexivă (de exprimare a emoţiei, a subiectivităţii emiţătorului) coexistă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Opera lirică

- ✓ **Compoziţia operei lirice: titlul, incipitul, relaţiile de opoziţie şi de simetrie**
- ✓ **Elementele de recurenţă: tema, motivul şi laitmotivul, ideea poetică, simbolul central**
- ✓ **Imaginarul poetic**
- ✓ **Figurile de stil**
- ✓ **Elementele de prozodie**
- ✓ **Poezia epică şi poezia lirică**
- ✓ **Instanţele comunicării în textul poetic**

Competenţe specifice

Identificarea şi analiza elementelor de compoziție şi de limbaj în textul poetic

Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură

Opera lirică – trăsături generale

Opera lirică este subordonată genului liric şi cuprinde creaţiile în versuri bazate pe transmiterea directă a trăirilor, emoţiilor şi ideilor autorului, implicând prezenţa unui eu liric ca mască a subiectivităţii poetului. În poezie „punctul central îl formează individul cu reprezentările lui interioare şi cu sentimentele lui" (Fr. Hegel, Prelegeri de estetică*). Lirica este domeniul confesiunii şi al contemplaţiei; poetul se comunică pe sine, însă prin el se exprimă, de fapt, un întreg univers de trăiri şi concepţii profund omeneşti şi general valabile, „poezia deschide o fereastră spre*

Legătura de consubstanţialitate dintre formă şi fond este definitorie pentru textul liric: „Noi citim opera în forma ei lingvistică, dar realitatea ei este translingvistică" (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*). Muzicalitatea versurilor este asigurată atât de elementele de prozodie – ritm, rimă, măsură,

strofă, cezură –, cât şi de eufonia intrinsecă a cuvintelor, pentru că, aşa cum arată Garabet Ibrăileanu, „poetul nu-şi alege ritmul pe care va scrie poezia – ci emoţia, muzica lui interioară, îi impune ritmul".

În literatura de specialitate se vorbeşte despre o lirică profund subiectivă, *a eului* (Mihai Eminescu, *De câte ori, iubito...*), una mai apropiată de epic, *a măştilor* (Mihai Eminescu, *Luceafărul*), şi una înrudită cu dramaticul, *a rolurilor* (Ion Barbu, *Riga Crypto şi lapona Enigel*). Există, de asemenea, delimitarea între *lirica cetăţii* (oda, imnul, satira, epigrama, pamfletul), *lirica intimă* sau *erotică* (elegia, romanţa, cântecul), *lirica peisagistică* (pastelul, idila, pastorala) şi *lirica de meditaţie* (elegia, glosa, meditaţia, poemul filosofic).

Primele forme ale lirismului se găsesc în vechile poezii egiptene cu caracter funerar, elegiac, urmate de poemele ebraice din Cântarea Cântărilor şi apoi de cele religioase din *Psalmi*. În Antichitatea greacă s-au dezvoltat specii precum oda, elegia, imnul şi epopeea, deşi cea din urmă este asumată deopotrivă şi de genul epic. Separarea speciilor într-o formă apropiată de cea actuală se realizează începând cu secolul al XVI-lea, iar modernizarea discursului liric, diversificarea tematică şi inovarea expresivă se produc abia în romantism. Simbolismul va continua acest demers estetic, adăugând ambiguizarea sensurilor poetice, interiorizarea şi ermetizarea discursului, nuanţat prin corespondenţe şi simboluri. Curentele moderniste descătuşează limbajul artistic, anulează regulile existente, remodelează temele şi motivele în concordanţă cu trăirile omului modern, astfel încât poezia iese de sub canoanele formale anterioare şi-şi caută un nou drum.

Termenul *poezie* derivă din latinescul *poesis* sau grecescul *poiesis*, cu sensul de „creaţie". Ca formă a literaturii, poezia presupune respectarea unor cerinţe formale şi a unor structuri specifice: rimă, ritm, măsură, strofă. În Antichitate, orice lucrare în versuri era considerată poezie, indiferent de conţinutul acesteia. Filosofia, morala, discursul istoric sau politic se foloseau adesea de poezie, de recitările poetice.

Deşi exista încă din Antichitate, abia în secolul al XVI-lea se poate vorbi de o structurare a genului liric în speciile cunoscute, iar Torquato Tasso comentează teoretic separarea elementului verbal al poeziei lirice de cel muzical, păstrat doar în rezonanţa cuvântului poetic, a versurilor.

Scanned with OKEN Scanner

Treptat, sentimentele, emoţiile, ideile determinate de realitate şi exprimate direct în poezie se nuanţează prin raportarea gnoseologică a eului liric la realitatea reflectată, prin semnificaţiile filosofice asociate lirismului de la preromantici şi până în secolul nostru.

Modernizarea discursului poetic, bogăţia tematică, neliniştea fiinţei, căutarea sensurilor existenţiale se deschid odată cu romanticii secolului al XIX-lea (Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Aleksandr Puşkin, Mihail Lermontov, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller sau Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu). Acum poezia este completată cu includerea sentimentului, a emoţiei ca element definitoriu. Eminescu o definea poetic „voluptos joc cu icoane", „strai de purpură şi aur", sugerând o percepere a realităţii sub alte raporturi, alunecare spre neobişnuit şi inefabil, tensiune lăuntrică a fiinţei. Există o logică a poeziei în care îşi pot face loc şi absurdul, ilogicul sau insolitul, determinând o altă ordine a realului în situaţia libertăţii şi a autonomiei esteticului, deci implicit a poeticului.

Simboliştii exploatează alte valenţe ale discursului liric, interiorizează lirismul, ambiguizează sensurile poetice, cultivă stările vagi, nedefinite, sugerate prin corespondenţe şi simboluri, promovează muzicalitatea. În perioada modernă, această artă a limbajului, susţinută prin simboluri, comparaţii sau metafore, nu mai este condiţionată de respectarea regulilor formale ritmice, metrice sau muzicale. Poezia înseamnă o stare de spirit, o trăire adâncă, un conţinut afectiv sau reflexiv, transfigurat şi stilizat într-o viziune poetică originală, printr-un limbaj artistic inedit, care ignoră deseori regulile prozodice rigide.

Poezia expresionistă transpune în vers nostalgia pentru absolut, elanurile dionisiace, vitaliste ale eului, dar şi agonia prăbuşirii sufleteşti, înstrăinarea omului modern, teroarea limitei şi a sfârşitului. Preluate de avangardă, temele şi motivele expresioniste se dizolvă în sugestiile venite dinspre zona inconştientului, a absurdului, a arbitrarului pentru a propune o poezie a revoltei, a negaţiei violente, a eliberării ostentative de clişee şi tabuuri, într-un univers cultural aflat sub semnul crizei.

Scanned with OKEN Scanner

Compoziția operei lirice

Poezia lirică se constituie ca o compoziţie coerentă, o ţesătură armonioasă, inseparabilă între conţinutul poetic dens şi forma adecvată, materialul lingvistic fiind ordonat după o logică interioară. Părţile întregului se organizează într-o construcţie unitară, fie realizată deliberat de creator, fie ca produs al intuiţiei artistice. În unele lucrări de specialitate se disociază între *compoziţia exterioară* a poeziei, care se referă la strofe, cânturi, grupaje asimetrice de versuri, structuri continue determinate de tehnica ingambamentului, şi *compoziţia interioară*, care trimite la un motiv central din textul poetic, un laitmotiv sau mai multe nuclee poetice. Cele două niveluri ale compoziţiei se află în interdependenţă.

Structura operei literare depăşeşte simpla însumare a elementelor componente, un sistem de relaţii uneşte formă şi conţinut, idee şi material artistic într-o sinteză superioară. Tudor Vianu vorbeşte despre „structura artistică" (sufletească) a creatorului, „spirit intuitiv, cu fantezie creatoare" şi forţă de expresie şi structura ierarhică „a operei de artă", ordonarea mai multor valori sub semnul valorii estetice.

Creaţiile lirice pot fi organizate în structuri succesive liniare, dislocate sau simultane, prin care se prezintă alternativ trăiri lirice diferite. Astfel, secvenţele lirice decupate dintr-un text pot fi coerente, unitare, prezentate în gradaţie sau prin contrast.

Grupajul strofelor, cânturilor, ciclurilor poematice sprijină identificarea secvenţelor lirice, pentru că între formă şi conţinut există relaţii de profunzime. Construcţia internă se referă la ordinea şi logica interioare ale poeziei. Textul poetic cuprinde o succesiune de tablouri, de secvenţe lirice determinate de substanţa ideatică, de o imagine a naturii, o stare de spirit, o trăire a eului. Relaţiile dintre secvenţe pot fi de simetrie sau de opoziţie.

Titlul

✓ **Titlul** este un element paratextual plasat înaintea unui text, prin care se identifică respectiva creaţie. Este reprezentat sub forma unei unităţi lingvistice – cuvânt, sintagmă, propoziţie sau frază – care indică prin sugestie, metaforă,

Scanned with OKEN Scanner

simbol, enunţ explicit, declaraţie lirică etc. conţinutul operei şi prefigurează mesajul acesteia. Poate avea o valoare simbolică, sintetizând esenţa creaţiei respective şi sugerând o trăire, o neliniște sau o idee reluată preponderent în cuprinsul operei. Titlul este o cheie de lectură, un mijloc de pătrundere în lumea operei ; prin el se anticipează tema, ideile, motivele poetice ale textului şi se deschide orizontul de aşteptări al cititorului. În lirica modernă, unele texte nu au titlu, acesta fiind înlocuit cu semne grafice.

Incipitul

✓ **Incipitul** este o unitate introductivă în opera lirică – vers, cuvânt, sintagmă – cu o anumită relevanţă ideatică sau expresivă. Deşi este definit ca „formula introductivă dintr-o carte tipărită sau dintr-un manuscris antic sau medieval, care cuprindea titlul lucrării şi numele autorului" (*DEX*), în devenirea liricii, termenul a suferit mutaţii de sens şi nuanţări, astfel încât astăzi semnifică un fragment plasat chiar la începutul operei (din lat. *incipit* = „aici începe"). În funcţie de viziunea artistică şi structurală a autorului, incipitul poate lua forme diverse : interogaţie retorică, exclamaţie, metaforă, simbol, reluarea titlului, dialog liric între două instanţe poetice etc.

Relațiile de opoziție şi de simetrie

✓ **Relaţiile de opoziţie şi de simetrie** vizează compoziţia şi structura textului, constituindu-se într-un element de strategie estetică definitoriu pentru viziunea autorului asupra construcţiei operei.

Relaţia de simetrie se concretizează în reluarea unui element din incipit în finalul textului, sub forma unei concluzii, a unui refren sau a unui laitmotiv, în organizarea strofelor în jurul aceluiaşi simbol (lumina la Blaga, luna la Eminescu, ploaia la Bacovia, plecarea la Minulescu etc.), însă definit din perspective diferite, în iniţierea fiecărei secvenţe sau tablou poetic cu aceeaşi structură, printr-un paralelism (în poezia *Iubire* de Lucian Blaga toate strofele încep cu sintagma „Iubeşti când..."), în ordonarea materiei lirice pe două planuri, prin analogie (George Bacovia, *Plumb*, *Lacustră*). De asemenea, în poeziile cu formă fixă relaţiile de simetrie

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă elemente de structură şi de compoziţie obligatorii : sonetul are 14 versuri dispuse în patru strofe, două catrene cu rimă îmbrăţişată şi două terţine cu rimă liberă (Mihai Eminescu, Vasile Voiculescu, George Bacovia, Ion Barbu, Mihai Codreanu etc.) ; rondelul are 13 versuri, două catrene şi o cvinarie, primul sau primele două versuri sintetizează motivul liric, fiind reluate, ca refren, la mijlocul şi la finalul poeziei (Alexandru Macedonski) ; glossa cuprinde o strofă-temă, cea iniţială, care va fi dezvoltată, vers cu vers, în celelalte strofe, egale ca număr de versuri cu prima, ultima reluând-o, în formă inversată, pe cea de început (Mihai Eminescu).

Relaţia de opoziţie se manifestă atât la nivelul compoziţiei, prin existenţa a două planuri poetice aflate în contrast, pe baza unui raport de tipul materie/spirit, teluric/cosmic, etern/efemer, viaţă/moarte, real/ireal, apolinic/dionisiac etc. (Ion Barbu, *Riga Crypto şi lapona Enigel* ; Ştefan Augustin Doinaş, *Mistreţul cu colţi de argint* ; Mihai Eminescu, *Lacul*), cât şi la nivel lexico-semantic, prin construirea unor câmpuri semantice opuse, prin raportare la o temă sau la o idee dată. De asemenea, din punct de vedere stilistic, relaţiile de opoziţie sunt evidenţiate prin intermediul unor figuri de stil, dintre care se disting antiteza (Mihai Eminescu, *Luceafărul*) şi oximoronul (Mihai Eminescu, *Odă – în metru antic*). La nivel morfosintactic, opoziţia este marcată, în general, prin conjuncţii adversative precum *dar*, *iar*, *însă*, *ci*.

Elementele de recurență

✓ **Tema** reprezintă un aspect general al realităţii surprins artistic în opera literară (natura, dragostea, destinul, geniul, timpul, cunoaşterea). Numărul temelor este limitat, acestea se reiau, în literatură, din perspective şi cu modalităţi artistice diferite. Într-o definiţie mai modernă, tema este „o schemă foarte generală spre care conduc situaţiile şi motivele dintr-o operă" (Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*) şi continuă cu ideea că acest concept înseamnă „însumare, unificare a materialului lexical al lucrării".

Scanned with OKEN Scanner

Motivul şi laitmotivul

✓ **Motivul** este „elementul component al unei opere literare" (Alexandru Săndulescu, *Dicţionar de termeni literari*), „un element cu grad de generalitate care se repetă în diferite momente ale aceleiaşi opere sau în creaţii diferite, acumulând de fiecare dată noi sensuri" (Constantin Parfene, *Receptarea poetică*). După Tomaşevski, motivul este cea mai mică unitate semnificativă a textului, „cea mai mică particulă a materiei tematice", iar tema reprezintă unitatea semantică a diferitelor elemente ale operei, cu un grad sporit de generalitate. Astfel, motivul „amurgului violet", al ploilor reci se subsumează temei toamnei, ca ipostază a naturii.

Motivele literare pot fi explicite (un cuvânt, o sintagmă, un pasaj în textul epic) sau implicite (sugerate doar prin imaginile poetice), centrale – repetate insistent, obsedant, numite şi **laitmotive** – sau secundare (mai puţin importante în ierarhia sensurilor artistice).

Motivele sugestive în literatură sunt cele *vegetale* (teiul, codrul, salcâmul, floarea albastră), *acvatice* (apa, izvorul, marea, lacul), *muzicale* (buciumul, lira, violina, clavirul, muzica sferelor), *cosmice* (luceferii, stelele, luna, soarele, călătoria astrală), *filosofice* (*carpe diem*, *fortuna labilis*, revolta titaniană, motivul mioritic), *mitice* (Icar, Orfeu, Oedip, Prometeu), *afective* (plânsul, ţipătul, râsul, amintirea). Acestea circulă în spaţii culturale diferite, în genuri şi curente variate, cu semnificaţii nuanţate în funcţie de personalitatea scriitorilor.

Ideea poetică

✓ **Ideea poetică** este un concept complex, care a evoluat, ca semnificaţie, de la accepţiunea neoplatoniciană (obiectivare a Ideii transcendente la nivel poetic), apoi reprezentare interioară a existenţei, pentru ca în spaţiul teoriei literare moderne să însemne concepţia de bază a scriitorului în raport cu tema şi realitatea abordate, atitudinea fundamentală a acestuia. Dacă adăugăm la relaţia autor-operă şi alte aspecte importante, ca raportul operă-lector, contextul creaţiei, contextul receptării, conceptul de *operă deschisă*, definiţia ideii operei trimite şi la „semnificaţiile profunde implicate în structura

Scanned with OKEN Scanner

sa, dezvăluite, actualizate, «concretizate» de cititor în procesul intim al lecturii" (Constantin Parfene, *Receptarea poetică*).

Simbolul central

✓ **Simbolul** (gr. *symbolon* = „semn de recunoaştere") este o figură de semnificaţie care desemnează un obiect, o persoană, o situaţie, o idee, un sentiment printr-un semn concret.

Legătura dintre obiect (idee, sentiment, abstracţie) şi semnul lui poate fi ontologică (din natură), analogică (de formă), convenţională (drapele, steme) sau de semnificaţie (Luceafărul, emirul din Bagdad – ipostaze ale geniului).

Imaginile artistice pot deveni simboluri: „O imagine poate să apară o dată ca metaforă, dar, dacă revine cu insistenţă, fie ca prezentare, fie ca reprezentare, ea devine simbol şi poate face parte dintr-un sistem simbolic. Procesul normal este cel de dezvoltare a imaginilor în metafore şi a metaforelor în simboluri" (Rene Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*).

Simbolul are un caracter concret accentuat, calitatea lui principală fiind transparenţa, iar relaţia dintre termeni este importantă, o relaţie „de cognitate: partenerul invizibil al relaţiei trebuie să fie compatibil cu cel vizibil" (Sorin Alexandrescu, *Simbol şi simbolizare*).

Simbolul esenţial în poezie este cuvântul, literatura în întregul ei fiind definită drept o artă a cuvântului, iar poezia – „o reprezentare simbolică a naturii înseşi" (Goethe). Cuvântul-simbol, indiferent de specificul lui, exprimă fie generalul prin particular, fie particularul prin general. El trimite către stări emoţionale omeneşti, către relaţiile omului cu divinitatea şi cu natura, către dilemele sinelui, către raportarea la cunoaştere etc. Prin el se transmite şi se plasticizează mesajul poetic, graţie unei analogii sau unei convenţii menite să individualizeze o idee abstractă. Orice creaţie poetică este concepută şi construită în jurul unui **simbol central**, reprezentând imaginea şi, implicit, ideea care se doreşte a fi transmisă, prin intermediul mesajului artistic, către cititor.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginarul poetic

✓ **Imaginarul poetic** este un concept estetic ce vizează imaginea artistică, o reflectare sensibilă a realităţii prin cuvinte, sunete, culori, în funcţie de materialul specific fiecărei forme de artă. Este un produs al imaginaţiei, al fanteziei artistului, care va recrea realul, va reconfigura sugestiile şi impresiile primite din jur, dinspre existenţa şi experienţa lui, particularizând generalul şi concretizând abstracţiile.

Plecând de la realitate, artistul nu o reproduce, ci o transfigurează prin filtrul concepţiilor şi al sensibilităţii sale. Produsul artistic obţinut este o imagine a lumii, o alternativă construită prin jocul ficţiunii, iar imaginarul artistic generează opere ca „realitate artistică". Imaginile artistice ale literaturii sunt „imagini verbale (literatura este arta care în construcţia imaginilor foloseşte ca material funcţia expresivă a limbii), imagini exprimate prin cuvânt" (Elena Boboc, *Concepte operaţionale*).

Combinarea magică a cuvintelor, expresivitatea limbajului, armonia profundă dintre idee şi expresia verbală determinate de viziunea lăuntrică a scriitorului generează imaginea artistică, importantă unitate de sens poetic, literar într-un text. Imaginea poetică este o formă particulară a imaginii artistice, cu un caracter senzorial accentuat, dar în relaţie cu valoarea noţională a cuvântului. Este clasificată în: vizuală, auditivă, tactilă, olfactivă, chinestezică, sinestezică, în funcţie de natura elementelor senzoriale solicitate.

Se bazează pe sensul conotativ al cuvintelor, pe asociaţii şi combinaţii poetice inedite, fiind o abatere de la norma lingvistică, o reproiectare de sensuri. În construcţia unei imagini poetice, poeţii folosesc în mod original figurile de stil, resursele expresive ale limbii. Astfel, întregul sistem de imagini artistice, de figuri de stil integrate în ţesătura creaţiei formează „imaginarul artistic/poetic" al operei.

Succesiunea imaginilor artistice ca reflectări ale unor obiecte, peisaje, aspecte ale realităţii surprinse prin cuvânt şi filtrate prin personalitatea creatorului, coerenţa imaginilor, organizarea lor în structura textului determină configuraţia imaginarului artistic, fiinţa vie a poeziei (în cazul nostru), ce se constituie sub ochii lectorului.

Scanned with OKEN Scanner

În literatură, totul începe cu cuvântul, iar „aventura poetică este mai întâi o aventură a limbajului" (Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*). Poezia este cazul privilegiat al unui limbaj care încetează să spună ceva la nivelul obişnuit, ca să se rostogolească pe el însuşi, să confere realitate unei viziuni interioare. Poeticul depinde de materialitatea referenţilor, de nivelul lingvistic, dar este altceva, expresie „a unei realităţi nicicând trăite până atunci, netrimiţând la nimic anume anterior ei înseşi şi creatoare a unei fiinţe de limbaj ce se adaugă realităţii şi făureşte un sens" (Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*).

Această poetică a imaginii, cu legile ei specifice, distanţarea cuvântului poetic de limbajul uzual conduc la ruptura dintre semn şi obiect, când cuvântul (semnul) este lăsat să trăiască pentru el însuşi. Imaginea poetică este şi pentru André Breton o apariţie fulgurantă în alunecarea de la o realitate la alta. Suita cuvintelor se organizează într-o sintaxă care modelează o imagine sau serii de imagini purtătoare de noi realităţi ce alcătuiesc imaginarul poetic. Descifrarea imaginarului artistic va ilustra faptul că imaginea în literatură este mai mult decât un semn, este „un sens în stare născândă" (Gaston Bachelard).

Poezia nu reprezintă ceva ce i-ar fi anterior, este ivire concomitentă cu verbul poetic, ieşire din timpul profan, cronologic şi intrare într-un timp calitativ diferit, un timp sacru, deci poeticul şi miticul se întâlnesc în structurile imaginarului (aspecte comentate de Mircea Eliade şi Gilbert Durand).

Din această perspectivă, imaginarul reprezintă organizarea în spaţiu a relaţiilor eului creator cu provocările temporalităţii. Modalităţile de structurare dinamică a schemelor sunt cucerirea (umplerea spaţiului, dominarea timpului tocmai prin revolta în faţa acestuia), retragerea (replierea, schemele de apărare a fiinţei de efectele degradante ale timpului), acceptarea deturnată (vicleşugul, inserarea în cronologie, acceptarea condiţiei temporale). Aceste scheme motorii, a căror sintaxă este comentată de Jean Burgos şi de Gilbert Durand (*Structuri antropologice ale imaginarului*), organizează imaginile, simbolurile, elementele textului spre un imaginar anume.

Scanned with OKEN Scanner

Figurile de stil

✓ **Figurile de stil** reprezintă procedee specifice stilului artistic (beletristic) prin care informaţia potenţială, sensurile conotative sunt puse în evidenţă prin artificii de limbaj. Sintagmă impusă de Gérard Genette, sinonimă parţial cu *trop*, figura de stil desemnează „procese de invenţie care se abat de la construcţiile repetate, comune şi uzuale în limbă" ; faptele de stil sunt „abateri expresive, construcţii sugestive, cuvinte şi structuri gramaticale mai puţin obişnuite în cazul curent" (Gheorghe Ghiţă, C. Fierăscu, *Mic dicţionar îndrumător în terminologia literară*).

Figura de stil se poate realiza prin abateri de la vorbirea uzuală la toate nivelurile limbii : fonetic, morfologic şi sintactic, lexical. Figurile pot apărea la nivelul formal al frazei (repetiţie, inversiune, anacolut etc.) sau la cel noţional (metaforă, metonimie, sinecdocă, hiperbolă), fiind numite şi tropi. Într-un sens restrâns, tropul (gr. *tropos* = „întorsătură, rotire") constă în folosirea cuvintelor cu un sens diferit de sensul lor obişnuit. Boris Tomaşevski arată, în *Teoria literaturii*, că „orice cuvânt poate fi forţat să însemne ceva ce nu conţine semnificaţia sa potenţială – altfel spus, se poate modifica sensul de bază al cuvintelor". Procedeele de modificare a sensului fundamental al cuvântului se numesc „tropi".

Expresivitatea limbajului se obţine la nivelul vocabularului (lexicul poetic), prin îmbinarea cuvintelor în propoziţii, în construcţii frazeologice (sintaxa poetică), prin selectarea sonoră a materialului verbal (eufonia).

Paul Claudel afirmă că „marii scriitori n-au fost făcuţi ca să suporte legile gramaticienilor, ci ca să şi le impună pe ale lor", iar Paul Valéry defineşte scriitorul ca „agent al abaterilor", fiind vorba de abateri care îmbogăţesc stilistic şi semantic limba.

Anumite clasificări insistă asupra modificărilor (abaterilor) formale sau de conţinut :

- Figuri ale *modificărilor formale ale termenilor* cu funcţie poetică (epenteza, metateza, apocopa).
- Figuri ale *modificării ordinii cuvintelor* (anacolutul, elipsa, silepsa, repetiţia, inversiunea, dislocarea).

Scanned with OKEN Scanner

- Figuri ale *modificării sensului* (tropii).
- Figuri ale *modificării intonației*, cu scop retoric, interpretativ (invocația, exclamația, interogația retorică, imprecația).

În retorica modernă se propune o nouă clasificare: metaplasme (figuri stilistice de la nivelul cuvântului), metataxe (cele de la nivelul frazei) și metasememe (figuri referitoare la semantică, la conținut, la sensul expresiei) sau metalogisme (care afectează logica frazei). Toate acestea se încadrează în conceptul de *metabolă* – „orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului" (Grupul μ, *Retorica generală*).

Clasificarea tradițională urmărește figurile de stil în relație cu fiecare nivel al limbajului.

Aliterația

- Aliterația este un procedeu artistic care constă în asocierea/repetarea intenționată a unor sunete în scop imitativ sau expresiv, obținându-se efecte muzicale deosebite.

Exemple:

1. *aliterație vocalică*:
   a) în versuri: „*A*rgint e pe *a*pe și *a*ur în *a*er";
   b) în proză: „Hulubii sălb*a*tici râde*a*u fant*a*stic, bucur*a*ți de lumină nouă sau mir*a*ți de *a*rătări străine" (Mihail Sadoveanu, *Creanga de aur*);
2. *aliterație consonantică*:
   a) în versuri: „*V*âj*â*ind ca *vij*elia și ca *pl*esnetul de *pl*oaie" (Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*);
   b) în proză: „*D*upă ce se ar*ă*tă pe ce*r*ul nopților *l*una p*l*ină a *l*uminii lui ma*r*tie, cei doi ucenici așeza*r*ă la a*l*ta*r* făcliile de ceară po*r*uncite" (Mihail Sadoveanu, *Creanga de aur*).

Antiteza

- Antiteza (gr. *antithesis* = „opoziție") este apropierea a doi termeni opuși pentru a pune mai bine în valoare trăsăturile lor.

Scanned with OKEN Scanner

Se opun atitudini, fapte, personaje, idei, stări de spirit, sentimente. Procedeul a fost cultivat mai ales în literatura romantică, prin antinomiile : real/ideal, bine/rău, materie/spirit, viaţă/vis, teluric/astral.

Exemple :

„Vreme *trece*, vreme *vine*,
Toate-s *vechi* şi *nouă* toate." (Mihai Eminescu)

„Eu veneam de *sus*, tu veneai de *jos*.
Tu soseai din *vieţi*, eu veneam din *morţi*." (Tudor Arghezi)

„Să-nveţi să *mori* când nu ştii să *trăieşti*
Şi să *trăieşti* abia după ce *mori*." (Ion Minulescu)

Poezia eminesciană cultivă procedeul la nivelul compoziţiilor poemelor (*Scrisorile*, *Epigonii*, *Luceafărul*), al conceptelor şi trăsăturilor (*Glossă*, *Venere şi Madonă*), al viziunii cosmice proiectate între geneză şi escatologie.

Comparaţia

- Comparaţia (lat. *comparatio* = „asemănare") este o figură de stil prin care se alătură unui termen (T_1) un altul (T_2) în baza unor însuşiri comune, reale sau imaginare. Proprietăţile comune ale celor doi termeni se pot referi la formă, mărime, culoare, miros, sunet, sentiment etc. „Comparaţia este forma elementară a imaginaţiei vizuale. Ea precedă metafora, adică acea comparaţie în care unul dintre termeni lipseşte." (Tudor Vianu)

  Exemplu :

  „Ca *fantasme* albe *plopii* înşiraţi se pierd în zare." (Vasile Alecsandri, *Iarna*)

- Comparaţia hiperbolizantă : „Se mişcau îngrozitoare *ca păduri de lănci şi săbii*" (Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*).
- Comparaţia metaforică : „În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn cum bate *ca o inimă un clopot*" (Lucian Blaga, *Gorunul*).

Enumeraţia

- Enumeraţia este un procedeu artistic care constă într-o înşiruire de termeni prin care se atrage atenţia asupra unor aspecte prezentate.

Scanned with OKEN Scanner

Exemple :

„C-am avut nuntaşi
Brazi şi păltinaşi
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi *stele* făclii." (*Mioriţa*)

„În flori, în ochi, pe buze ori morminte" (Lucian Blaga) – enumeraţie simbolică.

„Eram aşa de obosit de primăveri,
de trandafiri,
de tinereţe
şi de râs" (Lucian Blaga) – enumeraţie metaforică

Epitetul

- Epitetul este un procedeu artistic care exprimă însuşiri deosebite ale unor obiecte, fiinţe sau acţiuni, punându-le într-o lumină nouă, inedită, aşa cum se reflectă în fantezia autorului ; epitetul are o structură binară, având drept scop să atragă atenţia asupra primului termen sau să exprime atitudinea afectivă a vorbitorului faţă de obiect. Se exprimă, în general, prin adjective sau substantive (precedate de prepoziţii) care pot fi echivalate semantic cu adjectivele („de aur" – auriu). „Epitetul este unul din cele mai potrivite procedee de a pune în lumină puterea de observaţie şi de reprezentare a scriitorului, direcţia gândirii şi a imaginaţiei lui, sentimentele şi impresiile care îl stăpânesc." (Tudor Vianu)

Clasificarea epitetului. Exemple :

- ornant : fluturi „*şăgalnici şi berbanţi*" (Mihai Eminescu) ;
- personificator : „*harnici* unde" (izvoarele) (Mihai Eminescu) ;
- metaforic : „pădure *de argint*" (Mihai Eminescu) ;
- oximoronic : „bulgări *fluizi*", „Venere, *marmură caldă*..." (Mihai Eminescu) ;
- cromatic : „mii de fluturi mici, *albaştri*..." (Mihai Eminescu) ;
- hiperbolic : „*Gigantică* poart-o cupolă pe frunte" (George Coşbuc, *Paşa Hassan*) ;

- onomatopeic : „Ecou-i răspunde cu vocea-i *vuindă*" (Mihai Eminescu) ;
- sinestezic : „Primăvară.../ *O pictură parfumată cu vibrări de violet*" (George Bacovia) ;
- dublu : „fată *balcâză şi lălâie*" (Ion Creangă) ;
- triplu : „simţea deasupra capului aceeaşi lumină *albă, incandescentă, orbitoare*" (Liviu Rebreanu) ;
- în lanţ : „O viaţă *obscură, demonic-dulce, amoroasă, febrilă*" (Mihai Eminescu).

Exclamaţia

- Exclamaţia retorică este un enunţ brusc, în proză sau în vers, exprimând un sentiment puternic, dezlănţuit. „Exclamaţia apare atunci când renunţăm dintr-odată la discursul obişnuit pentru a ne dărui elanurilor năvalnice ale unui sentiment viu şi spontan. Ea se deosebeşte de interogaţie prin faptul că nu exprimă decât o simplă emoţie a inimii, în timp ce interogaţia ţine mai mult de gândire (...)."(Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*)

Exemple :

„Lumina ce largă e !
Albastrul ce crud ! " (Lucian Blaga)
„Oh, plânsul tălăngii când plouă ! " (George Bacovia)

Interogaţia retorică

- Interogaţia retorică este o figură de stil care constă în adresarea unei întrebări al cărei răspuns este cuprins în ea. „Interogaţia este făcută să exprime uimirea, ciuda, teama, indignarea, durerea, toate mişcările sufletului." (Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*)

Exemplu :

„Voi sunteţi urmaşii Romei ? Nişte răi şi nişte fameni ! " (Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*))

Invocaţia retorică

- Invocaţia retorică (lat. *invocatio* = „chemare") este un procedeu artistic care constă în interpelarea unui personaj imaginar, absent, cu scopul de a crea iluzia realului.

Scanned with OKEN Scanner

Exemple:

„Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei
Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei..." (Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

„Vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice nevroze
E cerul încă plin de stele, şi câmpul încă plin de roze (...)
Veniţi, privighetoarea cântă şi liliacul e-nflorit." (Alexandru Macedonski, *Noapte de mai*)

„Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş". (Tudor Arghezi, *Psalm*)

Inversiunea

- Inversiunea este o figură de construcţie care constă în schimbarea (forţarea) topicii obişnuite a cuvintelor în propoziţie/frază/vers cu intenţia de a obţine efecte artistice deosebite.

Exemplu:

„Peste vârfuri trece lună...
Melancolic cornul sună." (Mihai Eminescu, *Peste vârfuri*)

- Uneori, inversiunea dublează un alt procedeu artistic.

Exemplu:

„*Tristă*, după un copac pe câmp
Stă luna, palidă, pustie." (George Bacovia, *Crize*)

Metafora

- Metafora este o figură de stil prin care se trece de la semnificaţia proprie a unui cuvânt sau a unei expresii la o alta, figurată, în virtutea unei comparaţii subînţelese; produsul acestei substituiri în expresie prezintă o structură semantică complexă, de adâncime.
- Metafora este clasată între figurile de discurs, alcătuite dintr-un singur cuvânt şi definite ca trop prin *asemănare*; ca *figură*, ea constă dintr-o *deplasare*, dintr-o *extindere* a sensului cuvintelor, conexând prin limbaj ceea ce sub aspect material este greu de asociat.
- Platon considera că „rolul metaforei este acelaşi ca al degetului meu atunci când îl îndrept către ceva. Când îl îndrept către ceva îţi sugerez

Scanned with OKEN Scanner

să priveşti în această direcţie pentru a descoperi ceea ce văd eu. Nu îţi sugerez să te uiţi la degetul meu".

- Tudor Vianu, în *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, opina că „metafora nu se produce decât atunci când conştiinţa unităţii termenilor între care s-a operat transferul coexistă în conştiinţa deosebirii lor". Esteticianul arată, de asemenea, că metafora are funcţii multiple: filosofică, psihologică, estetică, sensibilizatoare şi unificatoare.
- „Metafora infinită nu se acceptă «tradusă» în mod linear şi absolut. (...) Semnificaţia metaforei se situează în sfera sugestiei." (Dumitru Irimia)

Exemple:

„Eu nu strivesc *corola de minuni a lumii*." (Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*)

„Pe-un *picior de plai*,
Pe-o gură de rai". (*Mioriţa*)

- În studiul *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Lucian Blaga deosebeşte, după criteriul estetic, două tipuri de metafore:
  a) *metafora plasticizantă* – care completează „neputinţa expresiei directe", având rolul de a colora exprimarea, de a traduce în concret abstracţiile.

Exemplu:

„*Sub* bolţile adânci *mă omoară*
pădurea cu tulnice multe." (Lucian Blaga, *Septemvrie*)

  b) *metafora revelatorie* – destinată să dezvăluie ceva „ascuns", atingând limitele adevărate ale cunoaşterii. „Metafora revelatorie începe în momentul când omul devine în adevăr «om», adică în momentul când el se aşază în orizontul şi dimensiunea misterului."

Exemple:

„*corola de minuni* a lumii"

„Stă în codru fără slavă
mare pasăre bolnavă." (Lucian Blaga)

- Metafora se poate combina cu alte procedee artistice:
  - epitet metaforic: „Slova *de foc* şi slova *făurită*" (Tudor Arghezi);
  - personificare metaforică: „Seceta *a ucis* orice boare de vânt" (Nicolae Labiş);

- metaforă-simbol (de o mare ambiguitate, întreţinută de însăşi funcţia poetică a limbajului): „Din *ceas*, dedus, adâncul acestei calme *creste*" (Ion Barbu);
- Lanţul metaforic este o realizare sintactico-semantică mai amplă: „O fată frumoasă e/ Mirajul din zarişte,/ aurul graiului,/ lacrima raiului" (Lucian Blaga).
- Metafora filată – termenii lanţului metaforic aparţin unei zone semantice comune: „Din caier încâlcit de nouri/ toarce vântul/ fire lungi de ploaie" (Lucian Blaga).
- Metafora asociază termeni distinctivi, chiar în opoziţie binară concret-abstract/abstract-abstract/concret-concret: „Soarele, lacrima Domnului,/ cade în mâinile somnului" (Lucian Blaga).

Metonimia

- Metonimia (gr. *metonymia* = „înlocuirea unui nume cu altul") este un trop ce presupune înlocuirea numelui unui obiect prin altul, complet diferit, dar cu care se află într-o relaţie logică (spaţială, temporală, cauzală):
  - efectul este înlocuit cu cauza (şi invers);
  - opera cu autorul;
  - conţinutul cu conţinătorul.

Exemple:

„Mâna care-a dorit *sceptrul*." (Mihai Eminescu)

„Apoi *cofiţa*-ntreagă-o beau." (Vasile Alecsandri)

„*Pâinea fierul* o rodeşte,
Tot cu *fierul* o păstrăm." (Cezar Bolliac)

„Şi *cotnarul* amintirii în pahare să se toarne." (Ion Pillat)

Oximoronul

- Oximoronul este un procedeu artistic ce constă în alăturarea a doi termeni contradictorii (limbaj paradoxal), cu scopul de a impresiona profund cititorul.
- „Epitetul şi cuvântul pe care îl determină provin din regiuni deosebite şi mai mult sau mai puţin îndepărtate ale realităţii. Când aceste regiuni

Scanned with OKEN Scanner

sunt nu numai îndepărtate, dar şi opuse, întâlnim epitetul antitetic căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de oximoron." (Tudor Vianu)

Exemple :

„Ţesând cu *recile*-i *scântei*
O mreajă de văpaie (...)
Un *mort* frumos cu ochii *vii*." (Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

„Neguri albe, strălucite
Naşte luna argintie." (Mihai Eminescu, *Crăiasa din poveşti*)

Refrenul

- Refrenul constituie un element de tehnică poetică, reprezentat de un vers/un grup de versuri repetate după fiecare strofă pentru efect artistic şi pentru latura melodică, înspre accentuarea unei idei.
  Are originea în cântecul alternativ al corului din tragediile antice greceşti.
- Refrenul este cultivat de reprezentanţii curentului simbolist pentru muzicalitatea, armonia sonoră ce traduc încântarea, armonia, plenitudinea fiinţei ; conferă dinamism baladelor populare sau culte, rondelului, altor specii lirice simboliste.
- Refrenul asigură „caracterul magic al poeziilor, virtutea lor înfăşurătoare şi obsedantă (...). Structura unor astfel de poeme este esenţial muzicală" (Tudor Vianu).

Exemple :

„Veniţi, privighetoarea cântă şi liliacul e-nflorit." (Alexandru Macedonski, *Noapte de mai*)

Repetiţia

- Repetiţia este o figură de stil care constă în folosirea repetată a unui cuvânt, a unei sintagme pentru a accentua o idee, o emoţie, o trăire ; în poezie, are rolul de a spori muzicalitatea versurilor, iar în operele epice dinamizează discursul ; stă la baza altor figuri de stil : aliteraţia, asonanţa, chiasmul, anafora, epifora.

Exemple :

„Ziua *ninge*, noaptea *ninge*, dimineaţa *ninge* iară ! " (Vasile Alecsandri, *Iarna*)

Scanned with OKEN Scanner

„Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri." (George Bacovia, *Decor*)

Sinecdoca

- Sinecdoca (gr. *synekdoche* = „cuprindere la un loc") este o figură de semnificaţie care înseamnă substituirea întregului prin parte, a singularului prin particular, a genului prin specie, care particularizează generalul. Este o formă particulară a metonimiei, care implică o relaţie cantitativă între termeni.

Exemple:

„S-a fost de veste lumea plină
că *steagul turcului* se-nchină." (George Coşbuc – sugestia puterii)
„Bolliac cântă *iobagul şi-a lui lanţuri de aramă*." (M. Eminescu – ţărănimea asuprită)

Sinestezia

- Sinestezia (gr. *sin* + *esthesis* = „simţire împreună") reprezintă un ansamblu de tropi, o varietate metaforică alcătuită dintr-un complex de senzaţii transpuse literar prin împletirea imaginilor vizuale, auditive, olfactive, tactile, gustative. Exprimă un raport de concordanţă între lucruri, impresii, rezultat al unui proces metaforizant.

Exemple:

„Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund
ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare
Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund." (Charles Baudelaire, *Correspondances*)
„Primăvară... O pictură parfumată cu vibrări de violet." (George Bacovia)
„De ce-ţi sunt ochii verzi/ culoarea wagnerienelor motive?" (Ion Minulescu)

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de prozodie

Poezia este modalitatea convenţională de comunicare artistică ce se sprijină pe elementul figurat, pe conotaţie şi versificaţie. Domeniul poeticii care studiază versificaţia, cantitatea sau durata vocalelor şi a silabelor, accentul acestora este prozodia. Aici se include şi studierea ritmului, a rimei, a structurilor strofice şi a metricii poeziei.

Metrica studiază mai ales măsura silabică, alternanţa, accentul, cantitatea sunetelor (în limbile clasice). În Antichitate, după separarea poeziei de muzică şi de coregrafie, se considera că toate formele metrice derivă din hexametrul dactilic (metrul epopeilor) şi din trimetrul iambic (metrul poeziei lirice).

Tehnicile prozodice se modifică în timp odată cu sensibilitatea şi imaginarul artistic, fiecare moment sau scriitor adoptă o formulă, un tipar poetic anume sau, dimpotrivă, respinge orice tipar.

Elementele esenţiale în susţinerea eşafodajului prozodic al textului liric sunt: versul, strofa, rima şi ritmul. Acestea nu impresionează prin ele însele, ci se convertesc în fapte de stil, frumuseţea lor rezidă în felul în care participă la imagine şi la ideea poetică. Poezia pare să se nască dintr-un joc al cuvintelor, din magia versului şi a sonorităţilor lui înfăşurătoare, dar devine ecoul unor complexe trăiri şi reflecţii ale fiinţei.

În acest sens, Paul Valéry nota: „Socotesc că esenţa Poeziei este, după natura spiritelor, fie de valoare reală, fie de importanţă infinită: ceea ce o face egală cu Dumnezeu. (...) În zadar am numărat paşii zeiţei, le-am notat frecvenţa şi lungimea medie; aşa nu vom afla niciodată secretul graţiei sale instantanee".

I. Versul este un rând dintr-o poezie (format dintr-un cuvânt, un grup de cuvinte, o propoziţie), marcat printr-o unitate semantică şi o pauză finală. Uneori există şi o pauză mediană (cezura), care desparte versul în două secvenţe (emistihuri). În versurile mai lungi, unitatea semantică şi sintactică se poate continua de la un vers la altul, prin tehnica ingambamentului. „Mi-e inima de lacrimi plină/ *Că-n ea s-au îngropat mereu/ Ai mei*, şi-o să mă-ngrop şi eu!" (George Coşbuc)

Scanned with OKEN Scanner

Versul diferenţiază formal poezia de proză, îi conferă cadenţă, muzicalitate, ritm special.

Tipuri de versuri:

1. După structura finală a versurilor:
   - catalectice (se termină cu un picior metric incomplet, din care lipseşte o silabă);
   - acatalectice (un picior metric complet la final).
2. După principiile de construcţie:
   - *alexandrinul* – are 12 silabe cu cezură la mijloc; este versul eroic al poeziei epice franceze; apare şi în lirica lui Dosoftei, Miron Costin, Dimitrie Bolintineanu, Mihai Eminescu. Dacă silaba finală este neaccentuată, alexandrinul are 13 silabe şi se numeşte feminin. Poezia alexandrină are un caracter rafinat, elevat, specific epocii elenistice, epopeilor, tragediilor, versul fiind numit eroic. Înlocuieşte, în literatura franceză, hexametrul antic;
   - *hexametrul* – compus din şase picioare metrice (primele patru dactili sau spondei, urmate de un dactil obligatoriu şi un troheu). Este versul epopeii, al satirei, al liricii bucolice ce apare la Homer, Hesiod, Lucreţiu, Vergiliu, Horaţiu. În lirica modernă, apare la Mihai Eminescu (*Mitologicale*), George Coşbuc, George Topîrceanu;
   - *versul alb* – vers fără rimă, cu ritm ascendent. A fost folosit în literatura franceză clasică, în creaţiile lui William Shakespeare (unde prezintă neregularităţi, oscilând între 9 şi 14 silabe) şi în cele ale romanticilor (Mihai Eminescu – *Demonism*, *Odin şi poetul*);
   - *versul liber* – vers lipsit de rimă (metrul diferă în cadrul aceleiaşi poezii) şi de ritm, ce abandonează constrângerile formale. Este teoretizat şi se impune la simbolişti (Gustave Kahn, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé), în volumul *Iluminări*, şi în volumul *Fire de iarbă* de Walt Whitman. În literatura noastră, au folosit versuri libere George Bacovia, Alexandru Macedonski (poemul *Hinov*), Ion Barbu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, poeţii contemporani. *Caracteristici*:
     - absenţa semnelor de punctuaţie, a majusculelor;
     - măsura diferită a versurilor dintr-o poezie;
     - un ritm interior, un tempo special dat de numărul variat de silabe;

Scanned with OKEN Scanner

- scrierea versurilor în trepte ;
- apropierea de proză prin dispunerea grafică în rânduri diferite ;
- substanţă poetică densă, conţinut semnificativ ;

▪ *decasilabul* (gr. *deka* = „zece") – vers alcătuit din zece silabe, despărţite de cezură în două grupe, după silaba a patra sau a cincea ; este frecvent în versificaţia antică şi medievală.

Exemplu :

„Vo-iam să pleci, vo-iam să şi ră-mâi.
1 2 3 4// 5 6 7 8 9 10
Ai ascultat de glasul cel dintâi.
Nu te oprise gândul fără glas
De ce-ai plecat ? De ce-ai mai fi rămas ? " (Tudor Arghezi, *De-abia plecaseşi*)

▪ *endecasilabul* – vers alcătuit din unsprezece silabe, cu ritm iambic. Folosit iniţial în poezia antică, endecasilabul se regăseşte şi în lirica modernă, fiind versul specific sonetului. Terminându-se cu un picior incomplet, endecasilabul iambic este un vers catalectic ;

▪ *versul safic* – un metru al poeziei antice greceşti, al cărui nume provine de la poeta Sappho. Are structura unui endecasilab alcătuit din cinci picioare metrice : doi trohei iniţiali (dipodie trohaică), un dactil şi doi trohei finali (tripodie logaedică). Versul safic este utilizat atât de poeţii antici (Horaţiu, Catul), cât şi de cei romantici şi moderni (Friedrich Hölderlin, Alfred Tennyson sau Ezra Pound). Strofa safică este un catren alternat, format din trei versuri lungi (safice) şi unul scurt, numit adoneu (derivat de la Adonis, simbolul frumuseţii masculine).

Vers safic : „Nu cre-deam să-*n-văţ* a mu-ri vreo-da-tă." (Mihai Eminescu, *Odă – în metru antic*).

Adoneu : „Mi-e re-dă-mă ! ".

II. Măsura reprezintă numărul silabelor unui vers. Poate varia între 4 şi 16-18 silabe (versuri lungi, folosite de Dimitrie Anghel). Măsura versului şi tipul ritmului constituie caracteristicile esenţiale ale versificaţiei.

Metrul (picior metric) – unitate ritmică în versificaţia greco-latină sau modernă, alcătuită dintr-un element tare (accentuat) şi unul slab (neaccentuat) ;

Scanned with OKEN Scanner

grup de silabe accentuate şi neaccentuate, a căror repetare regulată, în cadrul unui vers, asigură ritmul acestuia.

Elementele de bază sunt silaba şi vocala de sprijin a acesteia, lungă sau scurtă, accentuată sau neaccentuată.

III. Strofa – grupare de versuri (în număr variabil), în general despărţită prin spaţiu grafic de alte unităţi de acelaşi fel, având înţeles unitar atât la nivelul conţinutului, cât şi în privinţa metrului, a rimei, a măsurii. Strofa reprezintă o unitate de conţinut şi de formă.

Tipuri de strofe (în funcţie de numărul versurilor), conform regulilor prozodice moderne:

- *monovers* (un singur vers): „Un singur nai. Dar câte ecouri în păduri!" (Ion Pillat, *Poeme într-un vers*);
- *distih* (strofă alcătuită din două versuri); specifică poeziei cu formă fixă, numită gazel:
  „Copiii nu-nţeleg ce vor:
  A plânge-i cuminţia lor." (George Coşbuc, *Lupta vieţii*);
- *terţină* (terţet) – strofă formată din trei versuri:
  „Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
  Să simt fiorii strângerii în braţe –
  Pe veci pierduto, vecinic adorato!" (Mihai Eminescu, *Când însuşi glasul*);
- *catren* (patru versuri):
  „E vremea rozelor ce mor,
  Mor în grădini şi mor şi-n mine –
  Ş-au fost atât de viaţă pline,
  Şi azi se sting aşa uşor" (Alexandru Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor*).

Mai rar apar strofe alcătuite din cinci versuri (*cvintet/cvinarie*), din şase versuri (*sextină/senarie*) sau şapte versuri (*septimă*), din opt versuri (*octavă/octet*). Strofa polimorfă este o structură prozodică amplă, alcătuită din nouă până la douăsprezece versuri (*nona*, *decima*, *undecima*, *duodecima*).

Scanned with OKEN Scanner

IV. Rima – procedeu poetic care constă în potrivirea versurilor în silabele lor finale, începând cu ultima silabă accentuată.

Funcţiile rimei :

- metrică (parte componentă a metrului ce determină ritmul poetic) ;
- eufonică (valoare sonoră, muzicală) ;
- organizatorică (determină organizarea textului în strofe) ;
- semantică (accentuează sensul versurilor) ;
- estetică (sensibilizează receptorul).

Tipuri de rime :

- În funcţie de accent, rima poate fi masculină (cu un singur accent principal pe ultima silabă a versurilor) sau feminină (accentul cade pe penultima silabă).

  Exemple :

  „La mijloc de codru dés/ Toate păsările iés" (rimă masculină) ; „Ziua scade, noaptea créşte/ Şi frunzişul mi-l răréşte" (feminină).
- După poziţia în strofă :
  - *rimă îmbrăţişată* :

    „Tot mai miroase via a tămâios şi coarnă,
    Mustos, a piersici coapte şi crud a foi de nuc...
    Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc ;
    Ce vrea cu mine toamna pe dealuri, de mă-ntoarnă ? " (Ion Pillat, *În vie*)
  - *rimă încrucişată* (alternantă) :

    „Icoana stelei ce-a murit
    Încet pe cer se suie.
    Era pe când nu s-a zărit,
    Azi o vedem şi nu e." (Mihai Eminescu, *La steaua*)
  - *rimă împerecheată* (succesivă) :

    „Vezi, rândunelele se duc,
    Se scutur frunzele de nuc,
    S-aşază bruma peste vii –
    De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ? " (Mihai Eminescu, *De ce nu-mi vii*)
  - *monorima* (rima repetată la un grup de versuri succesive, specifică versurilor populare) :

Scanned with OKEN Scanner

„Cum o auzea
Manea se pierdea,
Ochii se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtea..." (*Monastirea Argeşului*)

– *rime variate* (amestecate) – versurile nu rimează după tipar.

- După gradul de armonie:
  - *rime sărace* (încep cu ultima vocală accentuată din cuvânt): *mie/ştie*;
  - *rime bogate* (se potrivesc şi consoanele dinaintea ultimei vocale accentuate): *cutremuri/vremuri*;
  - *rime leoniene/duble* (armonia se extinde la două-trei silabe): *lucitoare/orbitoare*;
  - *rime propriu-zise*;
  - *rime asonante* (asonanţa): tipul de rimă imperfectă (sunetele finale sunt numai asemănătoare, fără a fi identice). Apare frecvent în poezia populară, de unde a fost împrumutată de scriitori:

    „– Ce te legeni, codrule,
    Fără ploaie, fără v*ânt*,
    Cu crengile la păm*ânt*?
    – De ce nu m-aş legă*na*,
    Dacă trece vremea *mea*?" (Mihai Eminescu, *Ce te legeni, codrule*)
- Conform clasificării semantice, rima poate fi:
  - *internă* (interioară): cuvântul dinaintea cezurii rimează cu cel de la sfârşitul versului: „Uite fragi, ţie dragi..." (Ion Barbu);
  - *identică*, obsesivă;
  - *echivocă*: cuvintele omofone, cu sensuri diferite (*leagăn/leagă-n*);
  - *rară*: asociere surprinzătoare de acorduri sonore şi semantice (*ger/Homer*; *adaos/Menelaos*);
  - *compusă* (*Coreggio/înţelege-o*);
  - *aproximativă*: omofonia silabelor accentuate nu este completă (*brazi/talaz*).

Scanned with OKEN Scanner

V. Ritmul (gr. *rhytmos* = „mişcare regulată, măsurată, cadenţă melodică") este succesiunea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate dintr-un vers. Unitatea ritmică este silaba, iar repetarea ei cu o anumită regularitate, în cuprinsul versurilor, formează piciorul metric. Ritmul este determinat de accente, pauze, intonaţie şi se asociază cu ritmul ideilor şi al sentimentelor sugerate prin conţinutul versurilor. Asocierea mai multor tipuri de ritm determină structuri poliritmice.

Ritmul imprimă o cadenţă, o armonie susţinute prin această succesiune regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate. Termenul *eufonie* se referă la valoarea semantică a ritmului, la muzicalitatea şi armonia structurilor ritmice, fiind un caz particular, în sfera poeticului, de „instrumentaţie sonoră".

Picioarele metrice bisilabice determină **ritmuri binare** (iambic şi trohaic).

Iambul – unitatea metrică alcătuită, în versificaţia modernă, din prima silabă neaccentuată şi a doua accentuată. Iambul este un metru grav, cu tonalitate joasă, scăzută, sugerând tristeţea, apăsarea, meditaţia.

„Fi-ind bă-iet pă-duri cu-tre-ie-ram." (Mihai Eminescu)

Troheul – unitatea metrică alcătuită dintr-o silabă accentuată şi una neaccentuată. Troheul este, în general, specific versului popular, fiind mai alert, mai dinamic. Se asociază cu stările de suflet senine, optimiste. Se regăseşte şi în creaţia cultă. Dacă troheul final al unui vers este complet, rima este feminină (situaţia cea mai frecventă); dacă piciorul metric ultim este incomplet, se obţine o rimă masculină:

„Doi-nă, doi-nă, cân-tec dul-ce..." (Poezie populară)
„Pes-te vâr-furi tre-ce lu-nă, (rimă feminină – troheu complet)
Co-dru-şi ba-te frun-za lin, (rimă masculină – troheu incomplet)

Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună..." (Mihai Eminescu, *Peste vârfuri*)

Ritmurile ternare (alcătuite din unităţi metrice formate din trei silabe) sunt: dactilic, anapestic, amfibrahic.

Scanned with OKEN Scanner

Dactilul este unitatea metrică alcătuită din trei silabe: o silabă lungă (sau accentuată) urmată de două silabe scurte (sau neaccentuate). Dactilul imprimă poeziei un ritm vioi, „săltăreţ", caracterizat astfel de Eminescu în *Scrisoarea II*: „De ce dorm, îngălbenite între galbenele file/ Iambii suitori, troheii, *săltăreţele* dactile?".

„Mih-nea în-ca-le-că, ca-lul său tro-po-tă." (Dimitrie Bolintineanu, *Mihnea şi baba*)

Anapestul: picior metric trisilabic, cu a treia silabă accentuată. În prozodia greacă era format din două silabe scurte şi ultima lungă; în versurile moderne apare foarte rar.

„A-min-ti-ri-le me-le fil-trau, a-pa-rent,
linişte; pluteam ca o umbră ciudată
irizând un talaz mântuit de torent." (Ştefan Augustin Doinaş, *Stanţe*)

Amfibrahul este unitatea metrică alcătuită din trei silabe: o silabă accentuată între două silabe neaccentuate. Prin acest ritm, poezia sugerează melancolia, nostalgia, starea de nelinişte.

„A nop-ţii su-bli-mă mă-ias-tră
E-ascunsă-ntre roze şi cântă." (Alexandru Macedonski, *Rondelul privighetoarei între roze*)

Poezia epică şi poezia lirică

Paul Valéry defineşte **poezia epică** drept „un text care poate fi povestit". Deşi, în general, termenul *poezie* este sinonim cu liricul, cu conceptul de *discurs* confesiv, în care predomină exprimarea directă a sentimentelor, a emoţiilor şi ideilor eului liric, literatura conţine şi un alt tip de poezie – *poezia epică*. Aceasta s-a aflat deseori în interferenţă cu liricul, atât în Antichitate, cât şi în timpurile moderne. Poezia actuală redescoperă lirismul narativ şi acordă libertate modalităţilor de expresie ale creatorului.

Termenul grecesc *epikos* sau *epos* înseamnă „cuvânt", „zicere", „ceea ce se exprimă prin cuvânt ori discurs", genul epic ilustrând intervenţia

Scanned with OKEN Scanner

indirectă, prezenţa discretă a autorului, mediată prin intermediul personajelor şi al faptelor povestite. Epopeea a fost principala formă a epicului în versuri, Aristotel disociind genurile prin tragedie, comedie şi epopee. La acestea se adaugă textele lui Platon şi tratatul *Despre sublim* al lui Longin, în care se menţionau şi formele poeziei lirice (*Odele* lui Pindar).

Epopeea, formă reprezentativă a epicului, nu era limitată în timp, ca tragedia (specie a genului dramatic), avea un plus de obiectivitate (eul narativ vorbea în numele altora, se obiectiva), iar metrul prozodic specific era hexametrul.

În Renaştere, conceptul de *epic* devine sinonim cu epopeicul, iar narativul se extinde şi spre alte specii decât cea consacrată de Antichitate, incluzând profanul prin eliminarea treptată a sacrului, a miraculosului epopeic, păstrat eventual în forme caricaturizate, parodice (epopeea eroicomică, cu tente satirice).

Poezia epică se clasifică în creaţii de tip oral/popular (cu speciile: balada, legenda) şi de tip scris/cult (reprezentat prin speciile: balada cultă, epopeea, legenda cultă, fabula, jurnalul versificat).

„În **poezia lirică** obiectul este expresia sentimentelor interne ale poetului" (Friedrich Hegel), ceea ce deschide drumul confesiunii emoţionale, al desfăşurării sensibilităţii şi fanteziei, al inefabilului. Tudor Vianu o defineşte drept „acea formă a creaţiei literare în care poetul, vorbind în numele său, exprimă ideile, sentimentele şi aspiraţiile sale cele mai intime". Poezia lirică se opune poeziei epice prin mijloacele artistice, intenţie şi finalitatea estetică. Subiectivitatea accentuată, ermetismul, limbajul plastic, figurat, sugestia, ambiguitatea, conotaţiile filosofice, muzicalitatea („Sunetul însuşi este un ecou al sensului" – Roman Jakobson) sunt trăsături ce particularizează poezia lirică.

În Grecia antică, poemele cântate cu acompaniament la liră erau considerate lirice. Primele forme ale lirismului au fost vechi poezii egiptene cu caracter funerar, elegiac, poemele ebraice de iubire din *Cântarea Cântărilor* şi cele religioase din *Psalmi*. În contextul culturii greceşti, se dezvoltă specii lirice importante (oda, elegia, imnul), după cum „genul expozitiv" identificat de Platon se regăseşte în specia ditiramb, imn de laudă în cinstea lui Dionysos. Forme lirice confesive apar şi la poeţii latini – Ovidiu, Vergiliu, Catul.

Scanned with OKEN Scanner

În poezia lirică predomină autoexprimarea directă a impresiilor, a stărilor afective, pentru că „subiectivitatea interioară este adevăratul izvor al liricii" (Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*). Comunicarea de sine, emoţia şi tensiunea trăirii sunt elemente definitorii ale textului liric. Acesta se constituie, prin modalităţi de expresie şi limbaj poetic specific, într-o compoziţie ce ilustrează, în succesiune, ipostazele eului liric. „Intuiţia lirică a lumii" se răsfrânge în poezie „ca stare de suflet" (Tudor Vianu, *Estetica*), confesiunea exprimă sentimente, emoţii, dar şi gânduri, idei, nelinişti metafizice, astfel încât receptarea afectivă este dublată de cea intelectuală.

Instanţele comunicării în textul poetic

Autorul este o instanţă creatoare ce sintetizează mai multe entităţi, care îi permit „să-şi depăşească limitele şi să se dilate la infinit" (Marcel Raymond) în actul liric (eu concret/eu empiric/eu originar/eu profund/eu biografic/eu personal/eu mistic etc.). Dacă „lirismul este vibraţia interiorului" (Liviu Rusu), atunci autorul de poezie este în mod necesar o sensibilitate superioară, deschisă spre confesiune şi meditaţie, chiar dacă acest proces este mediat de către masca eului liric. El observă lumea în toate datele ei şi o sublimează în actul de creaţie, modelând-o cu ajutorul cuvântului. Creatorul „se deschide la spectacolul lumii, se implică în el" (György Lukács), selectând acele elemente durabile, eterne şi semnificative care pot fi transferate asupra oricărui cititor.

Eul liric este un concept esenţial pentru înţelegerea textului poetic, sintagma care numeşte ipostaza creatorului, a artistului, dar care nu se identifică cu biografia acestuia. De altfel, în poezia modernă se poate spune că „eu e altul" (Arthur Rimbaud), în timp ce la Paul Valéry, Paul Claudel, T.S. Eliot se adânceşte depărtarea eului poetic (subiectul liric) de eul „empiric", psihologic, în sensul depăşirii limitelor subiectivităţii autorului spre asumarea altei identităţi poetice, mai complexe.

Tipurile de creaţie sunt identificate şi în funcţie de atitudinea eului creator – autoreflectare sau distanţare. În acest sens, „eul care se contemplă

Scanned with OKEN Scanner

în actul autoexprimării defineşte *genul liric*; eul care se autoreflectă pe durata naraţiunii subiective sau obiective – *genul epic*; eul care se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare – *genul dramatic-tragic*; eul care se autoreflectă în atitudinile critice, ironice, ridicole etc. – *genul comic*" (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*).

Eul liric ar fi corespondentul din epică al naratorului, „subiectul unei confesiuni", cel care transmite în mod direct ideile şi emoţiile creatorului, enunţătorul la nivelul discursului liric.

Receptorul (cititorul) este destinatarul – explicit sau implicit – al creaţiei lirice, instanţa care decodifică mesajul, contemplă imaginarul poetic, reflectează asupra sensurilor create, le interiorizează şi valorizează opera prin raportare la un sistem axiologic propriu. El recompune universul genezic al operei, ia asupra sa toate trăirile autorului şi le filtrează prin propriul orizont uman, ca într-o simbolică oglindire. În genul liric, cititorul are un rol poate mai important decât în celelalte genuri literare, poezia fiind prin excelenţă arta trăirilor intense şi profund personale. În această ecuaţie, spaţiul receptării este definitoriu pentru desăvârşirea universului de semnificaţii al textului, lucru posibil numai prin participarea intensă a unui lector sensibil şi competent, posesor al unor chei de lectură simbolice, mitice, filosofice, afective etc.

Scanned with OKEN Scanner

Arta

- ✓ **Concepţiile despre artă**
- ✓ **Limbajul literaturii**
- ✓ **Limbajul cinematografic**
- ✓ **Limbajul picturii**
- ✓ **Limbajul muzicii**

Competenţă specifică

Compararea unor viziuni despre lume, despre condiția umană sau despre artă reflectate în texte literare, nonliterare sau în alte arte

Concepțiile despre artă

La începuturile culturii universale, Aristotel arăta că „producţiile artistice sunt acelea a căror formă este sufletul artistului" (*Metafizica*), subliniind în felul acesta relaţia dintre lumea interioară a creatorului şi opera de artă pe care o zămisleşte. În felul acesta, arta (*poietichè*) este separată de cunoaştere (*theoretikè*) şi de activităţile vieţii practice (*praktikè*).

În evoluţia gândirii şi a sensibilităţii, în conceperea artei au precumpănit, alternativ, fantezia, inspiraţia, harul creator, pe de o parte, şi tehnica, ştiinţa, meşteşugul, pe de altă parte. Teza şi antiteza au fost, până la urmă, transgresate de sinteză, acceptându-se, îndeobşte, ideea că ambele componente sunt esenţiale pentru creaţie.

Definirea artei este o operaţie dificilă, poate chiar imposibilă, din cauza multitudinii de elemente implicate, unele cuantificabile, concrete, dar cele mai multe abstracte, inefabile, vagi. De aceea, niciuna dintre marile teorii ale artei – formalismul, voluntarismul, emotivismul, intelectualismul, intuiţionismul, organicismul etc. – nu a lansat definiţii, ci mai degrabă principii şi determinări

Scanned with OKEN Scanner

ale artei. Astfel, formaliştii vorbesc despre o *formă semnificativă*, rezultată din îmbinarea de linii, culori, volume etc. în artele plastice sau de sunete, sensuri, imagini, figuri în literatură. Teoria emotivistă avansează ideea că arta este expresia unei emoţii expuse unui public sensibil, a unei trăiri intense traduse într-un limbaj adecvat. Intuiţioniştii văd arta ca un avatar al conştiinţei, având caracter nonconceptual, nonştiinţific şi nonmoral. Teoria voluntaristă susţine ideea funcţiei de instrumentalizare a imaginaţiei pe care o posedă arta.

Esteticienii, de asemenea, au dezbătut, uneori polemic, problema originii şi a funcţiei artei. George Dickie este de părere că arta este un „artefact căruia o persoană sau mai multe persoane îi conferă statutul de candidat la apreciere" („Définir l'art", în Gérard Genette, *Esthétique et Poétique*). Arthur Danto afirmă că avem de-a face cu arta atunci când se poate vorbi despre un subiect căruia îi este asociat un stil, prin intermediul unei retorici care ar angaja participarea interpretativă a unui public, într-un anumit context istoric (*The Transfiguration of the Commonplace : A Philosophy of Art*). Nelson Goodman este de părere că un obiect poate fi o operă de artă doar în măsura în care îndeplineşte o funcţie simbolică („When Is Art", în *Ways of Worldmaking*).

Un alt element definitoriu este reprezentat de raportul dintre natura specifică a operei de artă şi intenţia artistului. În acest sens, un concept intens vehiculat este acela de *mimesis*, potrivit căruia artistul imită, copiază natura, încercând să creeze replici pe măsura măreţiei modelului. Noţiunii de *imitatio* i se asociază aceea de *selectio*, constând în alegerea şi discernerea dintre elementele realului a celor capabile de a fi învestite cu funcţie estetică, printr-o acţiune de corectare, modelare, transfigurare. Se ajunge totuşi la o frumuseţe care depăşeşte natura, astfel încât artistul devine un simbolic demiurg, ce recreează lumea, după noi arhetipuri, idee exprimată liric de Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...*.

Wassily Kandinsky (pictor şi teoretician rus, 1866-1944) consideră arta mai presus de natură („Arta este rostirea tainei prin taină"), pentru că foloseşte un limbaj special, nişte forme proprii numai ei, inimitabile şi inexistente în stare pură, prin care vorbeşte sufletului. De asemenea, artistul are ceva de spus întotdeauna, creaţia sa nu este o simplă formă frumoasă, agreabilă, ci o formă de cunoaştere rezultată din simbioza dintre un conţinut şi o expresie artistică, într-un proces de căutare, de asociere, de metamorfozare a sinelui. Opera de artă devine, astfel, o unitate autonomă, iar actul creator

Scanned with OKEN Scanner

este expresia maximei libertăţi a spiritului uman, după modelul lui Michelangelo, cel care a revoluţionat, în Renaşterea italiană, artele plastice.

Potrivit principiului necesităţii interioare, artistul îşi exteriorizează, prin operă, propria personalitate, pe care o transferă sau chiar o jertfeşte pentru creaţie. Nu întâmplător, unul dintre miturile fundamentale ale lumii, prezent în toate culturile, este cel al sacrificiului pentru creaţie (mitul manolin din balada *Monastirea Argeşului*). În plus, opera de artă este şi emanaţia unei epoci, sinteza dintre o concepţie estetică şi un mod de gândire, corelate cu timpul şi spaţiul în care trăieşte artistul.

Lumea artei este nelimitată, incluzând subsisteme şi categorii specifice fiecărei arte : literatura, muzica, teatrul, dansul, arhitectura, filmul, artele plastice (pictura, sculptura).

Limbajul literaturii

✓ Creaţiile literare, indiferent de genul în care se grupează, ilustrează stilul artistic ca stil funcţional prin care limba este utilizată nu doar pentru a transmite informaţii (ca scop al comunicării, aspect tranzitiv al limbii), ci mai ales pentru a trezi emoţii estetice (un scop artistic prin aspectul reflexiv al limbii). Limbajul poetic este deci limba folosită cu funcţie estetică. În opinia lui Ion Coteanu, variantele funcţionale ale limbii se definesc prin opoziţia artistic-nonartistic. Într-un fapt de limbă distingem, de regulă, un sens denotativ (sensul principal, informaţia de bază), un sens conotativ (informaţia colaterală, adiacentă) şi, în relaţie cu acesta, un sens figurat (sensuri latente, informaţii potenţiale, atribuite uneori cuvântului, sintagmei prin transfer de sens). „Dezvăluirea mai ales a acestor informaţii potenţiale ale faptelor de limbă formează principalul mecanism al limbajului poetic." (Mihail Andrei, Iulian Ghiţă, *Limba română*)

Caracteristicile limbajului artistic sunt :

- aspectul conotativ (sensurile primite în contexte literare diferite) ;
- originalitatea limbajului ;
- individualizarea discursului, unicitate, inovaţie la nivel stilistic ;
- expresivitatea limbajului, funcţia sa poetică (puterea artistului de a construi proiecţii ale imaginaţiei sale, formulate într-un mod expresiv, sugestiv) ;

Scanned with OKEN Scanner

- bogăţia lexicală (varietatea termenilor, polisemia şi sinonimia bogate, selecţia operată la nivel lexical, combinaţiile inedite de termeni şi sensuri, forţa asociativă ;
- varietatea mijloacelor de expresie : limbaj figurat, noi structuri sintactice, noi modalităţi de organizare a comunicării, ritmuri diferite, libertate de a valorifica alte registre nonartistice ale limbii ;
- valorificarea termenilor „antilirici" în estetica urâtului şi în creaţiile avangardiste (argoul, cuvintele „bolnave", „putrede", limbajul de periferie) ;
- explorarea surselor de poeticitate ale formulărilor banale, prozaice sau chiar ştiinţifice (scriitorii postmoderni) ;
- reactivarea vocabularului pasiv (arhaisme, regionalisme, sensuri învechite, expresii populare) ;
- apelul la neologisme, la unităţi frazeologice noi pentru a moderniza formele artistice ;
- convenţionalitatea – comunicarea în stilul artistic este expresia altei realităţi, imaginată de autor, pe care destinatarul o acceptă ca „reală", intrând deliberat într-un joc, într-o convenţie (el ştie că este vorba despre o ficţiune, despre „un fals", dar îl consideră credibil, posibil, îl acceptă ca atare).

Limbajul cinematografic

„Artă sincretică, prezentând elemente comune cu pictura (imaginea), teatrul (jocul actorilor), muzica (coloana sonoră) şi chiar literatura (scenariul), cinematograful nu pare, la prima vedere, să dispună de un mijloc de exprimare specific, numai al său. O examinare mai atentă spulberă însă această impresie superficială." (Mihai Dinu, *Comunicarea*)

✓ **Limbajul cinematografic** se constituie, aşadar, din sinteza mai multor coduri, vizuale şi auditive, fiecare cu un rol specific în constituirea acestei arte. Imaginea este un prim element care îi transmite receptorului un mesaj. Ea diferă de imaginea picturală, plastică, pentru că este dinamică, bazându-se pe o permanentă schimbare a unghiului. Se creează planuri de diverse tipuri, prin care spectatorul pătrunde în lumea universului creat : plan depărtat, de ansamblu, general, de detaliu, întreg, mediu, prim-plan, gros-plan etc. Alternarea lor conduce la crearea impresiei de autenticitate

Scanned with OKEN Scanner

a acţiunii din film. Spectatorul va fi, pe rând, prezent sau absent de la o acţiune, departe sau aproape, intrus sau martor emoţionat la faptul artistic.

Lumina („eclerajul") reprezintă un alt instrument specific filmului, dozarea ei având efecte excepţionale asupra creaţiei : potenţează dramatismul unor momente, sculptează figurile eroilor, evidenţiază emoţiile, induce suspansul, tensiunea, frica, bucuria etc. Aceeaşi funcţie o deţine şi culoarea, care accentuează evocarea, introduce spectatorul în atmosfera timpului şi a spaţiului în care se petrece faptul dramatic, dă viaţă decorului.

Sunetul în film are două componente – exprimare prin cuvânt a actorului şi element de fundal, sub forma muzicii. Mihai Dinu, comentând interdependenţa factorilor vizual şi auditiv, este de părere că, în film, „relaţia justă dintre imagine şi sunet e de natura unui duet, în care niciuna dintre partiturile vocilor componente nu este completă şi autonomă, iar unitatea lucrării se realizează numai prin îmbinarea lor într-o execuţie comună" (*Comunicarea*). Muzica trebuie să fie adecvată temei filmului, fără stridenţe sau tentative de a se pune pe sine în valoare, pentru că se constituie şi ea într-un purtător de mesaj al acestuia. S-a spus, de aceea, că cea mai bună muzică de film este aceea care nu se aude, doar însoţind, potenţând, subliniind imaginea şi jocul actorilor.

Actorul reprezintă, de asemenea, un mijloc uman încorporat limbajului cinematografic. Dacă în teatru instrumentele sale definitorii sunt vocea, gesturile, mişcările scenice şi mimica, toate supradimensionate spre a se obţine efectul estetic imediat, în film aceste elemente pălesc în faţa nevoii de firesc, de naturaleţe, de autenticitate a trăirii din faţa camerei, până la identificarea totală, fără ostentaţie cu personajul jucat.

Limbajul picturii

Definită ca „poezie tăcută" (Plutarh, *Moralia*), „tăcerea minţii, muzica ochiului" (Orhan Pamuk, *Mă numesc Roşu*) sau „mijloc de autoiluminare" (John Olsen), pictura este arta care pătrunde în suflet prin intermediul vizualului, utilizând un cod ce sintetizează mai multe componente artistice şi geometrice. Astfel, limbajul picturii diferă de al celorlalte arte.

Un prim element definitoriu este linia, utilizată încă din picturile rupestre, prin care se dă contur formelor reprezentate, se redă – în mod paradoxal –

Scanned with OKEN Scanner

mişcarea şi se sugerează masa şi volumul obiectelor. Linia reprezintă, în fond, expresia gestului artistului pe pânză, cu toată încărcătura afectivă, estetică, sensibilă. „S-a spus, pe bună dreptate, că a descoperi mişcarea mâinii artistului, gestul demiurgic prin care acesta scoate din nefiinţa pânzei goale lumea de forme însufleţite a tabloului echivalează cu a te ridica, nu prin analiză, ci prin coparticipare, la conştiinţa actului creator." (Mihai Dinu, *Comunicarea*)

O simbolistică specială deţine, în limbajul picturii, culoarea, constituindu-se într-un cod specific fiecărei culturi; de exemplu, roşul se impune prin forţă, îndrăzneală, pasiune, vitalitate, bogăţie şi dinamism în cultura Extremului Orient. În imediata vecinătate se situează tonurile, nuanţele de culoare, care nasc jocuri fine de lumini şi umbre, de asemenea cu un rol semnificativ în construirea unei viziuni artistice. Combinarea culorilor creează ceea ce se numeşte sintaxa limbajului plastic.

Compoziţia reprezintă concepţia autorului asupra respectivului tablou, elementul central al oricărei picturi. Ea face ca tabloul să difere de natura sau realitatea care l-a inspirat, deoarece, dacă în lumea reală obiectele pot fi pur şi simplu juxtapuse, într-un tablou ele există în virtutea unei viziuni ordonatoare. Din compoziţie derivă proporţia, trăsătură referitoare la armonia dintre părţile întregului. Ea se bazează nu numai pe intuiţie şi talent, ci şi pe principiile geometriei, ale ştiinţei.

În sfârşit, materialul ales de pictor pentru a-şi proiecta opera influenţează în mod decisiv calitatea şi valoarea acesteia, dat fiind faptul că lemnul, pânza, piatra, marmura etc. au, fiecare, un timbru, un „suflet" care trebuie găsit de artist şi exprimat cât mai firesc cu putinţă.

Limbajul muzicii

De la imaginea mitologică a lui Orfeu îmblânzind fiarele cu cântecul său până la multitudinea de compoziţii din modernitate, care ne completează şi ne înfrumuseţează existenţa, puterea muzicii asupra omului este o constantă. Se spune că, dintre toate formele de comunicare nonverbală, muzica rămâne sistemul cel mai complex şi mai rafinat. Deşi există mai multe discipline care îi studiază particularităţile, cea mai nouă fiind *semantica muzicală*, această artă rămâne, în fond, un mister pentru om, iar limbajul ei este greu

Scanned with OKEN Scanner

de echivalat într-un cod lingvistic obişnuit, pragmatic şi concret. Cert este că muzica se adresează celor mai profunde şi mai intime zone ale fiinţei umane, cele care ţin de spirit, de suflet, de emoţie. Nu întâmplător Beethoven spunea că muzica sa depăşeşte orice filosofie, în sensul că este superioară gândirii, cugetului, intelectului, pe care însă, în mod necesar, le înglobează.

Muzica şi muzicienii au un metalimbaj al lor, un corpus de elemente care ordonează limbajul muzical, îl cuantifică şi-l traduc, atât cât este posibil. Fiecare dintre ele are o semnificaţie ştiută şi înţeleasă de specialişti, contemplată şi receptată, în efectele ei artistice, de către ascultător. Termeni precum *înălţime*, *frecvenţă*, *durată*, *intensitate*, *timbru*, *ritm*, *tempo*, *intonaţie*, *pauză* etc. fac parte din jargonul muzical studiat în instituţiile de specialitate.

Omul obişnuit însă, consumatorul de muzică rămâne cu impresia, gustul, emoţia, trăirea sau imaginea creată de muzică. În acest sens, s-au născut numeroase polemici privitoare la mesajul muzicii. Unii au spus că muzica trezeşte sau evocă imagini în mod pictural, descriptiv sau narativ, în sensul că o piesă muzicală este asociată instantaneu de auditoriu cu o scenă reală sau imaginară. Alţii consideră că muzica exprimă profunzimi filosofice, abisuri de gând impenetrabile altfel. Unul dintre marii muzicologi români, Pascal Bentoiu, nuanţa această opinie astfel: „Muzica poate într-adevăr recrea, în unele momente privilegiate, ceva din *sentimentul* pe care-l suscită contactul cu marile sisteme filosofice ale lumii. *Cunoaşterea* acestora se sublimează adesea în *contemplaţie*, iar contemplaţia se colorează afectiv, dacă nu cumva este – în ultimă instanţă – ea însăşi un sentiment" (*Imagine şi sens*).

Sferele în care limbajul muzical găseşte cea mai puternică rezonanţă în fiinţa umană sunt însă afectivitatea şi voinţa. Tristeţea, bucuria, nostalgia, speranţa, exuberanţa, fericirea, neliniştea, melancolia etc. sunt stări afective ale omului, exprimate şi trăite prin diverse forme muzicale, de la bocet şi litanie la odă şi simfonie.

În sfârşit, muzica este mijlocul cel mai potrivit de exprimare şi afirmare a identităţii unei colectivităţi, etnie sau popor, a etosului colectiv creat în timp şi permanentizat, cu nuanţări, de la o epocă la alta. „Aşa se face că poate nicio altă manifestare umană nu ne spune atâtea despre temperamentul şi sensibilitatea unui neam, despre entitatea transindividuală botezată de primii romantici *suflet naţional* (...) decât muzica acestuia." (Mihai Dinu, *Comunicarea*)

Scanned with OKEN Scanner

Lectura

- ✓ **Tipurile de lectură**
- ✓ **Lectura creativă**
- ✓ **Lectura critică**

Competenţă specifică

Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură

Tipurile de lectură

✓ **Lectura** poate fi definită ca un proces prin care cititorul îşi creează propriul text, pornind de la cel receptat, printr-un fenomen de asimilare personală şi de adaptare la propriul univers cultural, afectiv, etic etc. Astăzi se vorbeşte despre trei mari **tipuri de lectură**: *lectura inocentă* – „a produce text din text"; *lectura interpretativă* – „a produce text despre text"; *lectura critică* – „a produce text împotriva textului" (Alina Pamfil, „Modelul explicit al studiului literaturii sau despre întreguri şi transparenţe").

Lectura creativă

✓ Estetica/Teoria receptării este un domeniu de cercetare relativ nou, care încă îşi construieşte fundamentele şi îşi defineşte identitatea. Toate teoriile asupra actului lecturii dezvoltă constante şi variabile, dar elementul comun tuturor este, între altele, că emoţia estetică este o experienţă personală, astfel încât textul, „comparabil cu partitura unei opere muzicale" (Wolfgang Iser, *Actul lecturii*), poate fi interpretat/receptat/înţeles etc. în mod particular

Scanned with OKEN Scanner

de fiecare cititor. Această dimensiune a receptării poartă numele **lectură creativă**, ştiut fiind faptul că în teoria modernă a textului există un *gen auctorial* şi un *gen lectorial*, care îi oferă cititorului infinite posibilităţi de recreare a operei, în lumina sensibilităţii şi experienţei sale de cunoaştere.

În mod ideal, textul literar exercită un efect de seducţie asupra cititorului, care trăieşte „bucuria lecturii", simte „plăcerea textului" (Roland Barthes, *Plăcerea textului*), în trepte de iniţiere şi pătrundere gradată în lumea operei. Prima lectură (*inocentă*, *naivă*, *emoţională*, *liniară* etc.) presupune un „pact de solidaritate" al cititorului cu textul, o complicitate cu universul ficţional, prin „participarea pasionată la experienţa sensibilă şi intelectuală care se desfăşoară prin operă". *Relectura* (*aprofundată*, *competentă*, *obiectivată*, *instrumentală*, *analitică* etc.) aduce cu sine ruperea acestui pact, în sensul anulării bucuriei întâlnirii cu textul (Jean Starobinski, *Textul şi interpretul*). În acest punct, între lector şi text are loc o „tranzacţie", o „negociere" a sensului şi a interpretării.

Textul literar, atâta vreme cât nu este concretizat printr-o lectură, rămâne mesaj virtual. Numai colaborarea activă cu cititorul poate să transforme mulţimea de indeterminări ale operei literare într-un ansamblu ordonat de semnificaţii.

Lectura forţată, impusă, obligatorie poate genera disconfort, neplăcere, plictiseală, neatenţie, ineficienţă, fiind astfel în mod nefericit înlocuite stări precum fascinaţia, voluptatea, jubilaţia, încântarea etc. (conducând spre *catharsis*), fireşti în faţa unei cărţi citite din plăcere şi/sau convingere. Motivaţiile lecturii sunt multiple, depăşind cu mult simpla enumerare de funcţii şi beneficii pentru cititor ale acestui act. Metaforic le exprimă poetul Mihai Eminescu, într-un îndemn memorabil: „Citeşte! Citeşte mereu, creierul tău va deveni laborator de idei şi imagini din care vei întocmi înţelesul şi filosofia vieţii". De asemenea, după un secol, scriitorul şi savantul Mircea Eliade postula: „Toţi cei ce au acces la o bibliotecă, la cărţi sunt nişte inşi mai buni decât alţii, mai puternici, iar durerile îi ating mai puţin şi nefericirile trec mai repede".

De asemenea, se vorbeşte din ce în ce mai mult despre comportamentul informaţional al omului modern, constând într-o sumă de deprinderi şi de cunoştinţe care să-l facă apt, în actualele condiţii ale exploziei informaţionale,

Scanned with OKEN Scanner

de a selecta şi a recepta în mod adecvat şi optim informaţiile venite din surse atât de agresive şi de variate, cu discernământ şi maturitate. În acest context, cultivarea plăcerii lecturii devine instrumentul de apărare a omului în faţa agresivităţii comunicaţionale a lumii.

Dacă în şcoală lectura este orientată, profesorul fiind, din acest punct de vedere, un iniţiator, în afara acesteia ea trebuie să rămână o deprindere, un mod de a fi. Oricum, lectura trebuie să fie sistematică şi selectivă, urmărindu-se realizarea unor legături logice cu lecturile anterioare, prezente şi viitoare, pentru a se acoperi domeniile propuse, temele sau subiectele considerate necesare pentru specializare sau pentru dezvoltarea orizontului cultural al cititorului. Jurnalul sau măcar însemnările de lectură reprezintă maniera în care cititorul poate să revină asupra textului citit şi, implicit, să valorifice experienţa de lectură, într-o simbolică închidere şi renaştere în spirală a cercului cunoaşterii.

Lectura critică

✓ **Lectura critică**, presupunând asimilarea textului în toată complexitatea lui, parcurge, ca orice act de cunoaştere, mai multe etape, activând majoritatea proceselor gândirii, de la cele elementare şi esenţiale până la cele superioare: recunoaştere, înţelegere, descriere, explicare, aplicare, interpretare, analiză, sinteză, comparaţie, evaluare, abstractizare, generalizare, valorizare etc. Deşi opera literară – epică, lirică sau dramatică – constituie un întreg, înţelegerea şi interpretarea acesteia, ca scopuri fundamentale ale lecturii, presupun fragmentarea întregului în părţi sau niveluri, analiza lor şi apoi recompunerea acestuia, pentru configurarea sensului şi extragerea semnificaţiilor estetice. Nivelurile ce trebuie avute în vedere în cazul unei lecturi critice, analitice sunt prezentate mai jos.

I. Nivelul fonetic – este dat de manifestarea limbii în substanţa ei sonoră, prin sunete cu un anumit ton, cu înălţimea, durata sau amplitudinea lor, la care se adaugă silabele, accentul, ritmul, intonaţia cu posibile valori expresive:

- onomatopeele, cuvintele derivate de la acestea („Iar Setilă, dând fundurile afară la câte o bute, horp!"; „Şi aşa tremurau de tare, de le dârdâiau dinţii în gură" – Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*);

Scanned with OKEN Scanner

- cuvintele expresive prin sunete şi volum sonor (*pirpiriu*, *molcom*, *domol*, *vâlvătaie*, *vâltoare*);
- asocierea sunetelor în context – aliteraţie, armonie imitativă, asonanţă, ecou, rimă;
- contrastele sonore;
- locul, tipul vocalelor (închise/deschise), accentuarea lor;
- modificarea sunetelor („Na-vă de cheltuială, ghiavoli ce sunteţi!" – Ion Creangă): căderea sunetelor, a silabelor sau adăugarea lor;
- schimbarea accentului (exprimă o atitudine): „Vai! tot mai gândeşti la anii când visam în académii" (Mihai Eminescu – evocarea şcolilor de altădată);
- ritmul – expresia necesităţii de simetrie şi armonie – apare nu numai în versul tradiţional, ci şi în versul liber – succesiunea silabelor se asociază cu mişcarea ideii şi a sensibilităţii poetului;
- există şi o ritmică a prozei, elaborată de autor prin atenţia pentru cadenţă şi curgere a frazei (textul sadovenian);
- pauza – este componentă a ritmului, dar are valorile ei expresive: fragmentează versul (cezura), întrerupe brusc comunicarea, pentru a sugera o stare sufletească, o emoţie;
- debitul – numărul de sunete emis în unitatea de timp: tempoul vorbirii poate fi mai rapid sau mai lent, ca manifestare temperamentală, afectivă sau retorică (în discurs).

II. Nivelul lexical-semantic – este cel la care sensul apare în legătură cu expresia acestuia, sub forma semnului lingvistic, manifestat în cuvânt, dar şi în construcţii mai largi, sintactice chiar. Construirea sensului este un proces, semantica demonstrează că „un cuvânt nu are sens în afara contextului său", iar actul lecturii, descoperirea unui text, este „o colectare de operaţii semantice" (Constanţa Bărboi, *Metodica predării limbii şi literaturii române în liceu*):

- motivele poetice/laitmotivele;
- cuvintele polisemantice (arii semantice);
- valorificarea sinonimiei;

Scanned with OKEN Scanner

- expresiile, locuţiunile cu rol afectiv („Ţipenie de om nu le deschidea uşa", „M-a vârât în toţi spărieţii" – Ion Creangă);
- nuanţele arhaice, regionale ale limbii;
- relaţiile de simetrie, de opoziţie prin surprinderea contrastelor, a antinomiilor sau prin paralelism;
- resursele afective ale derivării: diminutive, augmentative („drăgăliţă doamne", „drăguţ de biciuşor", „văduvoi bătrân", „hoţomanul de Pavăl" – Ion Creangă), prefixe sugestive, contaminarea („Bine-ai venit, nepurcele!", „Mai fiecare tovarăş al meu furluase câte ceva" – Ion Creangă);
- compunerea („Păsări-Lăţi-Lungilă", „Dau chiori unul peste altul, de parcă aveau orbul găinilor" – Ion Creangă);
- îmbogăţirea sensurilor prin metaforă, metonimie, sinecdocă, eufemism, ironie, hiperbolă (sensuri figurate);
- folosirea mijloacelor lexical-semantice pentru a exprima umorul, satira (jocul de cuvinte, unităţile neologice, paradoxul).

III. Nivelul structurii morfologice vizează:

- frecvenţa unor părţi de vorbire (substantivele, adjectivele în tablouri, descrierile statice, verbele imprimă dinamism, traduc emoţii, stări, acţiuni);
- formele rare ale cuvintelor;
- superlativul stilistic al adjectivelor;
- dativul etic, dativul posesiv;
- valorile stilistice ale timpurilor şi modurilor verbale (prezentul narativ, istoric, etern, imperfectul – timp al duratei, al nedeterminării);
- elemente ale oralităţii – vocative, interjecţii, verbe la imperativ, pronume personale/de politeţe;
- prezenţa unei părţi de vorbire inutile în context/absenţa unei părţi de vorbire utile comunicării.

IV. Nivelul sintactic reprezintă dinamizarea structurilor limbii, mişcarea întregului mecanism prin relaţii şi concepte importante. Strâns legată de logică, sintaxa este expresivă prin:

Scanned with OKEN Scanner

- topică (topica normală este neutră expresiv, abaterile de la topică sunt expresive), construcţii redundante (reluarea şi anticiparea: „Cine în urmă vine, acela închide uşa"), încadrare („Destule am tras de pe urma dumitale, destule!" – Ion Luca Caragiale);
- construcţii ce reflectă destrămarea structurii logice a enunţului: anacolutul, parantezele, digresiunile (construcţii incidente), elipsa („Cine se încălzeşte la soare nu-i pasă de lumină": anacolut; „Cât îi mic, prinde muşte cu ceaslovul... Iarna, pe gheaţă şi la săniuş": elipsă – Ion Creangă);
- apoziţii;
- propoziţii exclamative şi interogative;
- paralelism sintactic;
- chiasm (repetiţia încrucişată: „Şi toamna, şi iarna/ Coboară-amândouă;/ Şi plouă, şi ninge,/ Şi ninge şi plouă");
- structuri complexe, arborescente (reflectă mişcarea gândirii, a sensibilităţii).

V. Nivelul stilistic al limbii determină organizarea limbajelor, a stilurilor, în funcţie de factorul sociocultural. Acum se constituie textul ca unitate superioară enunţului; este un nivel transfrastic, dincolo de frază, loc de întâlnire a tuturor nivelurilor anterioare. Un text literar se va diferenţia de cel publicistic, administrativ sau ştiinţific comunicând emoţia, trăirea, semnificaţia adâncă a discursului. Elementele lingvistice sunt completate de cele extralingvistice, textul se raportează la context (cultural, psihologic, istoric etc.). Se vor identifica figurile de stil, expresivitatea structurilor, sistemul de conotaţii ale textului, notele definitorii ale stilului unei opere literare. Se poate vorbi de un nivel artistic – subordonat celorlalte, dar şi superior acestora, un nivel al creativităţii lingvistice manifestate în şi prin opera de artă. Stratul imagistic conţine imagini poetice, artistice de tip vizual, auditiv, olfactiv, tactil, sinestezic, iradiind semnificaţii afective şi intelective, în timp ce stratul prozodic propune ritmuri şi rime variate, vers alb sau vers liber, un ritm interior al textului, constatări ce vor conduce lectorul spre o receptare complexă a creaţiei, în totalitatea şi armonia elementelor ei de structură şi limbaj poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Scanned with OKEN Scanner

Comunicarea

- ✓ **Definire şi trăsături**
- ✓ **Componentele actului de comunicare**
- ✓ **Tipurile de comunicare**
- ✓ **Funcţiile actului de comunicare**
- ✓ **Scopul comunicării**
- ✓ **Reacţia receptorului**
- ✓ **Ascultarea activă**

Competenţe specifice

Utilizarea adecvată a strategiilor şi a regulilor de exprimare orală în monolog şi în dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente şi personalizate, adaptate unor situaţii de comunicare diverse

Receptarea adecvată a sensului/sensurilor unui mesaj transmis prin diferite tipuri de mesaje orale sau scrise

I. Repere teoretice

Definire şi trăsături

✓ **Comunicarea** este o dimensiune fundamentală, intrinsecă a fiinţei umane, o modalitate prin care omul se raportează la ceilalţi şi se defineşte în relaţie cu societatea şi cu lumea, este „liantul şi, totodată, numitorul comun al diverselor perspective posibile asupra umanului. Ea nu poate lipsi din definiţia omului, după cum nu lipseşte nici din textura intimă a fiinţei sale" (Mihai Dinu, *Comunicarea*, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2007). Astfel, în diacronia antropologică şi culturală *homo sapiens*, *homo faber*, *homo ludens*, *homo artifex*, *homo religiosus*, apare şi *homo communicans*, ca sugestie a rolului pe care îl are comunicarea în definirea umanului din perspectivă modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Conform *Gramaticii Academiei* (2005, vol. I), „comunicarea lingvistică – în componenta sa constructivă – reprezintă un proces care se bazează pe existenţa unui fond comun şi relativ stabil de unităţi lingvistice apte de a fi incluse, în virtutea unor reguli, de asemenea comune şi relativ stabile, în componenţa unor semne lingvistice superioare ca întindere şi complexitate, marcate însă prin specificitate şi efemeritate, trăsături variind între stereotip/comun şi (strict) specific/particular, între repetabil/durabil şi efemer/strict circumstanţial şi personal".

Orice mesaj decodificat devine comunicare, fie el verbal, fie nonverbal, dacă avem în vedere că şi tăcerea, gestica, mimica, atitudinea, poziţia corpului se constituie în informaţie, astfel încât absenţa intenţiei comunicative nu anulează comunicarea.

Comunicare (cuvânt în a cărui evoluţie se găseşte şi forma *cuminecare*) înseamnă „a fi împreună cu", „a împărtăşi şi a te împărtăşi", „a realiza o comuniune de gânduri". Este un proces de transmitere a unui mesaj de la o sursă către o destinaţie, folosind un anumit cod şi un anumit canal. Codurile specifice prin care se realizează în mod curent comunicarea *verbală* sunt limbile folosite de diverse popoare. Totodată, comunicarea nu are exclusiv funcţia de transmitere a informaţiei, ea fiind şi un mijloc de a stabili şi de a menţine diverse tipuri de relaţii sociale.

În epoca modernă, actul comunicării este văzut cu atât mai mult ca o unitate a informaţiei cu dimensiunea relaţională, aceasta din urmă fiind şi ea purtătoare de semnificaţii. Se acceptă, de asemenea, marea diversitate a codurilor utilizate (sunet, cuvânt, imagine, gest, cinetică etc.), împreună cu multitudinea canalelor (auditiv, vizual, tactil, olfactiv etc.).

Aşa cum arată Tudor Vianu în *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, „Cine vorbeşte «comunică» şi «se comunică». O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme «reflexiv» şi «tranzitiv». Se reflectă în el omul care îl produce şi sunt atinşi, prin el, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură ori lumină o comunitate omenească oarecare".

Scanned with OKEN Scanner

Componentele actului de comunicare

- ***Emiţătorul*** este instanţa care transmite o informaţie, un mesaj.
- ***Receptorul*** este destinatarul mesajului respectiv. Într-un act de comunicare pot exista mai mulţi emiţători şi mai mulţi receptori. De cele mai multe ori, participanţii la un act de comunicare sunt, în acelaşi timp, emiţători şi receptori.
- ***Mesajul*** este secvenţa de semnale (verbale sau nonverbale) pe care emiţătorul o transmite către receptor. Pentru a fi înţeles, mesajul trebuie construit din unităţi sau elemente cunoscute deopotrivă de emiţător şi de receptor.
- ***Codul*** reprezintă ansamblul acestor elemente, care pot aparţine unei limbi, dar şi gesticii, mimicii, poziţiei corpului etc. ; de asemenea, pot fi o suită de semnale sonore sau vizuale de diverse tipuri (alfabetul morse, semnele de circulaţie).
- ***Canalul*** reprezintă mediul de transmitere a mesajului. El poate fi natural sau artificial : aerul, scrisoarea, biletul, telegrama, telefonul, faxul, poşta electronică etc. Zgomotele, scrisul neciteţ, greşelile de tipar sunt factori care pot îngreuna comunicarea.
- ***Contextul*** este ansamblul factorilor care, dincolo de sensurile determinate de structura lingvistică a enunţurilor, afectează semnificaţia acestora. Pe de o parte, el cuprinde datele situaţiei de comunicare (identitatea, rolul şi statutul social al interlocutorilor, locul şi momentul comunicării, iar pe de altă parte, include supoziţii despre ceea ce interlocutorii ştiu sau consideră de la sine înţeles despre opiniile şi intenţiile lor în situaţia dată, ceea ce nu se spune, dar se presupune de către aceştia.

Tipurile de comunicare

După modalitatea de transmitere a mesajului :

- *Directă*, atunci când partenerii de comunicare se află faţă în faţă, într-un context situaţional comun.

Scanned with OKEN Scanner

- *Mediată*, când, pentru a comunica, partenerii folosesc diverse alte mijloace de transmitere a mesajului (scrisoarea, telefonul, faxul etc.).
- *Bilaterală*, când, într-o anumită situaţie de comunicare, receptorul poate deveni la rândul său emiţător (dialog cotidian, emisiuni interactive).
- *Unilaterală*, atunci când receptorul nu devine emiţător, mesajul transmiţându-se într-un singur sens (ecran-telespectator, scenă-spectatori).

După numărul participanţilor şi relaţiile dintre ei:

- *Intrapersonală* (dialogul interior) – emiţătorul şi receptorul nu sunt diferiţi, codificarea nu este obligatorie, comunicarea nu depinde de canal.
- *Interpersonală* (diadică) – presupune doi participanţi, obiectivele ei fiind influenţarea opiniei sau atitudinii celuilalt, autocunoaşterea, descoperirea lumii exterioare prin dialog, stabilirea şi menţinerea relaţiilor.
- *De grup* – presupune mai mult de doi participanţi (grupuri mici).
- *Publică* – presupune un emiţător unic şi un grup de receptori, principiile şi regulile sale fiind stabilite de retorică.
- *De masă* – emiţătorul este instituţionalizat şi se adresează unor destinatari necunoscuţi, prin presa scrisă, radio-TV, internet etc.

După statutul interlocutorilor:

- *Verticală* (şef-subaltern).
- *Orizontală* (partenerii au acelaşi statut).

După codul folosit:

- *Verbală* – informaţia este codificată şi transmisă prin cuvânt şi prin tot ce ţine de aceasta sub aspect fonetic, lexical, morfosintactic; este cea mai studiată formă a comunicării umane, fiind şi specifică omului; are formă orală şi scrisă, folosind aşadar canalul auditiv sau vizual.
- *Paraverbală* – nu poate exista decât în interdependenţă şi concomitent cu cea verbală, constând în caracteristicile vocii, particularităţile de pronunţie, intensitatea rostirii, ritmul şi debitul vorbirii, intonaţia, pauza etc.

Scanned with OKEN Scanner

- *Nonverbală* – informaţia este codificată şi transmisă printr-o diversitate de semnale legate de postura, mişcarea, gesturile, mimica, înfăţişarea partenerilor, privirea, orientarea corpului, distanţa etc.
- *Mixtă* – constă în combinarea tipurilor precedente.

După finalitatea actului comunicativ:

- *Accidentală* – constă în transmiterea întâmplătoare a unor informaţii ce nu sunt vizate în mod conştient şi voluntar de emiţător şi cu atât mai puţin adresate unui receptor.
- *Subiectivă* – exprimă starea afectivă a locutorului (nervozitatea, echilibrul, nerăbdarea, plictisul etc.).
- *Instrumentală* – este focalizată pe un scop precis, urmăreşte anumite efecte şi obiective manifestate în comportamentul receptorilor.

Funcţiile actului de comunicare

- ***Funcţia emotivă***, prin care se exprimă stările de emoţie ale emiţătorului, se manifestă prin modificări la nivel paraverbal (accent, intonaţie, debit verbal, durată etc.) sau prin interjecţii. Prin ea se accentuează o atitudine, o stare sufletească, o dorinţă nemărturisită a vorbitorului. O întâlnim cu deosebire în poezie, dar şi în eseu, publicistică, memorialistică etc., forme de comunicare orientate, în general, după persoana I.
- ***Funcţia conativă*** (persuasivă, retorică), referindu-se la efectul de convingere pe care mesajul trebuie să-l aibă asupra destinatarului, urmăreşte obţinerea unei reacţii imediate din partea acestuia. Mărcile specifice sunt persoana a II-a, vocativul, imperativul, interjecţiile. O întâlnim mai ales în teatru, dar şi în orice comunicare ce apelează la dialog sau la monolog (comunicarea informală, cotidiană, textele oratorice, jurnalistice, publicitare etc.).
- ***Funcţia poetică***, prin care mesajul se pune în valoare pe el însuşi, atrăgând atenţia asupra propriei forme, conferă un grad maxim de autonomie textului ca structură lingvistică, „absolutizează mesajul în el

Scanned with OKEN Scanner

însuşi" (Dumitru Irimia). Este particulară literaturii, domeniu de comunicare văzut ca o unitate indisolubilă între formă şi fond, expresie şi conţinut.

- ***Funcţia referenţială***, legată de realitatea pe care o exprimă mesajul şi de situaţia în care se face comunicarea, este centrată pe evidenţierea aspectelor concrete ce se doreşte a fi transmise, pe reacţiile indivizilor provocate de acestea. Este evidenţiată cu precădere în descriere (ştiinţifică, literară, publicitară, portret, tablou etc.).
- ***Funcţia metalingvistică***, prin care mesajul conţine referiri la codul utilizat, include şi gestica, mimica, tonul etc. Prin ea se urmăreşte explicarea anumitor elemente componente ale discursului, în intenţia de a-l face inteligibil şi uşor de realizat de către toţi participanţii la actul de comunicare. Atunci când codul nu este pe deplin înţeles (cuvinte din alte limbi, neologisme, termeni de specialitate, argou, jargon etc.), comunicarea este viciată.
- ***Funcţia fatică***, prin care sunt vizate canalul de comunicare şi controlul funcţionării lui, constă fie în stabilirea comunicării, fie în prelungirea sau întreruperea ei în vederea verificării traseului şi a calităţii receptării.

Scopul comunicării

✓ **Scopul comunicării** poate fi explicit sau implicit, declarat de participanţii la actul de comunicare sau urmărit la nivel subtextual şi chiar subliminal, pe baza unor strategii din ce în ce mai dezvoltate în zilele noastre. Actul de comunicare, oral sau scris, poate avea scopuri precum:

- ***Informarea*** – în comunicarea interpersonală, dar mai ales de grup şi de masă (emisiuni radiofonice şi TV, discuţii profesionale, dezbateri, mese rotunde, ziare, reviste, cataloage, lucrări de specialitate, texte utilitare precum mersul trenurilor, cartea de telefon, ghidurile turistice etc.).
- ***Persuadarea*** sau convingerea – se realizează prin mijloacele specifice funcţiei conative, un rol important avându-l contactul (direct sau mediat) cu receptorul, prin utilizarea persoanei a II-a, a diverselor formule de adresare, a structurilor în vocativ, a verbelor la imperativ, a exclamaţiilor şi interogaţiilor, a pauzelor care accentuează tensiunea şi chiar emoţia comunicării, a exemplelor etc.

Scanned with OKEN Scanner

- ***Argumentarea*** – are la bază un raport de interacţiune logică şi de succesiune adecvată a ideilor, în acord cu intenţiile emiţătorului. Argumentarea are un caracter preponderent pragmatic, fiind organizată, de aceea, pe baza unei scheme precise, implicând premisa ori ipoteza, structurarea argumentelor şi concluzia (vezi textul argumentativ).
- ***Explicarea*** – poate fi întâlnită atât în comunicarea ştiinţifică, atunci când urmăreşte elucidarea unor fenomene, evenimente, raporturi etc., într-un limbaj de specialitate, cu mijloace specifice unui domeniu şi pe baza unor date demonstrate ştiinţific, cât şi în interacţiunile umane obişnuite, cotidiene, când se încearcă lămurirea unor situaţii de viaţă dintre cele mai diverse.
- ***Atenţionarea*** – se realizează, de obicei, prin mesaje scurte, menite a atrage imediat atenţia celui vizat asupra unei persoane sau situaţii anume.
- ***Destinderea*** – este un scop specific îndeosebi stilului publicistic (presa scrisă şi audiovizuală), dar şi unor specii literare precum snoava, pamfletul, epigrama, gluma, bancul etc., implicând forme verbale şi nonverbale accesibile, atractive, inspirate din prezent, cu impact imediat asupra publicului.
- ***Descrierea*** – pune în lumină caracteristici şi trăsături ale unor obiecte, fenomene, persoane, situaţii, peisaje etc. Se realizează prin mijloace specifice, constând în utilizarea în număr mare a adjectivelor şi a substantivelor (grupul nominal), în surprinderea detaliilor şi a raportului dintre acestea şi întreg, în evidenţierea structurii, a formei, a cromaticii, a utilităţii etc. obiectului prezentat.
- ***Exprimarea emoţiei, a sentimentelor*** – presupune valorificarea funcţiei emotive a comunicării, fiind întâlnit în stilul epistolar (scrisori), în cel beletristic (mai ales în poezie), dar şi în comunicarea cotidiană, care presupune relaţii şi sentimente între oameni.
- ***Sensibilizarea*** – poate viza un receptor anume, atunci când are un caracter particular, dar şi un public-ţintă mai larg, căruia i se înfăţişează (de exemplu, prin mass-media) o situaţie de interes general sau un caz ce reclamă solidarizarea oamenilor. Este înrudită, ca efect, cu ***promovarea***, prin care se urmăreşte plasarea în centrul atenţiei publice a unei personalităţi, a unei atitudini, a unui concept etc.
- ***Relaţionarea*** – este nu doar o finalitate implicită, ci şi explicită, având în vedere componenta socială accentuată a comunicării. În epoca modernă şi postmodernă se creează din ce în ce mai multe situaţii de comunicare

Scanned with OKEN Scanner

care să faciliteze relaţiile interumane : cursuri de formare pentru angajaţi, workshopuri, excursii şi alte activităţi nonformale.

- ***Predicţia*** – este un scop strâns legat de prezentarea unor date statistice, a unor analize care pot conduce la presupuneri pentru viitor (evoluţia unei firme, a economiei ţării, a unui tânăr ce studiază, a pieţei muncii etc.).
- ***Diagnoza*** – are în vedere fapte, fenomene, acţiuni, situaţii etc. deja consumate, dar care, analizate şi interpretate atent, dau măsura specificului sau a stadiului la care au ajuns o instituţie, o persoană, o relaţie etc. Poate determina acţiuni de corectare şi de modelare din mers a unor strategii, pentru a se obţine rezultatele dorite.
- ***Demonstraţia*** – este înrudită cu argumentarea, fiind caracterizată de aceeaşi articulare logică a ideilor şi exemplelor, într-un algoritm raţional, inductiv sau deductiv, care slujeşte evidenţierea unui adevăr sau a unei presupuneri.
- ***Formarea opiniei*** – majoritatea actelor de comunicare informează, dar şi formează, intenţionat sau nu, opinia receptorului. Campaniile mediatice de diverse tipuri îşi declară scopul (prevenirea abandonului şcolar, protejarea mediului, toleranţa etc.), dar efectul formativ este şi implicit, inerent ideilor sau atitudinilor manifestate de emiţător, care poate fi individual sau colectiv, o persoană, o grupare profesională, o instituţie etc.

Reacţia receptorului

✓ **Reacţia receptorului** reprezintă barometrul eficacităţii actului de comunicare, fiind determinată direct sau indirect de scopul acestuia. Se vorbeşte astăzi despre *teoria receptării*, de fapt un domeniu cu aplicabilitate atât în ştiinţele comunicării, cât şi în cele ale literaturii (Mihail Bahtin, Wolfgang Izer, Paul Cornea, Andrei Corbea, Mihai Dinu etc.). Trebuie operată o disociere între comunicarea literară şi cea nonliterară, cea orală şi cea scrisă, ca premisă pentru inventarierea tipurilor de reacţie ale receptorului.

Indiferent de tipul comunicării, pot fi însă observate mai multe etape ale receptării, implicând reacţii ale destinatarului mesajului :

- **decodificarea** mesajului ;
- **filtrarea sau selectarea** informaţiilor ;
- **analiza** datelor sau a informaţiilor ;

Scanned with OKEN Scanner

- **interpretarea** mesajului ;
- **compararea** mesajului cu altele similare ;
- **evaluarea** mesajului ;
- **valorizarea** mesajului prin raportare la propriul orizont cultural, afectiv, social, profesional etc.
- **feedbackul** către emiţător, care poate varia între respingere, acceptare, adaptare, asumare, interiorizare, aplicare, nuanţare, contraargumentare etc.

Ascultarea activă

✓ **Ascultarea activă** (numită şi **reflexivă**) este o atitudine care se manifestă, în comunicarea orală, prin comportamente facilitatoare orientate spre interlocutor (mimică pozitivă, zâmbet, întrebări deschise şi de dirijare, reformulări, feedback imediat, menţinerea contactului vizual, aprobare verbală şi nonverbală etc.), dar şi printr-o reflecţie, o interpretare şi aprofundare interioară a mesajului, care să permită asimilarea acestuia.

Dacă acceptăm ideea scriitorului francez Michel de Montaigne, potrivit căreia „cuvântul este pe jumătate al celui care vorbeşte, pe jumătate al celui care ascultă", atunci putem disocia între ascultarea pasivă şi cea activă, ultima reprezentând o sinteză între „a auzi", „a înţelege" şi „a reacţiona" la mesaj.

Ascultarea activă şi deci eficientă se realizează în anumite **condiţii** :

- receptorul este atent nu doar la mesaj, ci şi la emiţător, contactul vizual fiind obligatoriu ;
- se evită întreruperile, anticipările, concluziile pripite sau dezaprobările în timpul comunicării ;
- receptorul empatizează cu emiţătorul, în sensul că încearcă să se pună în locul lui, pentru a-i înţelege trăirile şi reacţiile în momentul comunicării ;
- se încearcă, periodic, o clarificare a mesajului înţeles prin reformulări sau rezumări ale acestuia, în vederea relansării comunicării ;
- emiţătorul este stimulat să vorbească, prin mijloace verbale şi nonverbale ;
- atenţia este esenţială, ca şi permanentele legături mentale cu idei sau informaţii care completează mesajul şi permit asocieri, comparări, evaluări, valorizări etc.

Scanned with OKEN Scanner

II. Aplicații

Citeşte cu atenţie următoarele texte şi răspunde cerinţelor:

A. „După război, apariţia revistei şi înfiinţarea cenaclului «Sburătorul» îi oferă lui Lovinescu prilejul de a-şi limpezi ideile teoretice şi de a elabora din mers un program coerent, în acord cu deschiderea către modernitate a literaturii momentului şi cu tendinţa disocierii tot mai radicale a esteticului de celelalte valori, sub presiunea nivelatoare a sincronizării cu modelele occidentale. Graţie prestigiului dobândit în decursul anilor, cum şi capacităţii sale de adaptare la spiritul vremii, criticul izbuteşte să adune la cenaclul proaspăt înfiinţat pe cei mai promiţători scriitori din tânăra generaţie. Astfel, deşi ezitant încă pentru o vreme, el vede repede sensul schimbării şi în articolul «Cei ce vin», publicat în prima serie a *Sburătorului*, salută entuziast talentele din ultimul val – în „agende" amfitrionul de pe strada Câmpineanu consemnează cu satisfacţie, pe lângă garda veche (Elena Farago, Victor Eftimiu, Nanu ş.a.), nume precum Ion Barbu (cunoscut de la Iaşi, din 1919), Camil Petrescu, Felix Aderca, Camil Baltazar, Tudor Vianu, Vladimir Streinu sau Şerban Cioculescu. Lupta împotriva tradiţionalismului şi a forţelor reacţionare căpăta în felul acesta o justificare serioasă, cu acoperire în realitatea concretă a fenomenului literar, de vreme ce «noua direcţie» începuse deja să-şi spună cuvântul." (Antonio Patraş, „E. Lovinescu şi teoria formelor fără fond (I)", *Convorbiri literare*)

1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre scopul acestuia?
   - Cui se adresează textul?
   - Ce tip de limbaj utilizează autorul în text?
   - Ce funcţie a comunicării predomină în text?
   - Cine şi în ce context ar putea folosi informaţiile din text?
2. Care este opinia ta despre afirmaţia autorului: „Lupta împotriva tradiţionalismului şi a forţelor reacţionare căpăta în felul acesta o justificare serioasă, cu acoperire în realitatea concretă a fenomenului literar, de vreme ce «noua direcţie» începuse deja să-şi spună cuvântul", corelând informaţiile din text cu propriile cunoştinţe şi convingeri?

Scanned with OKEN Scanner

B. „Îţi aminteşti cum se simte pielea ta când temperaturile scad? Dacă vrei să eviţi senzaţiile neplăcute şi aspectul inestetic cu care te confrunţi iarna, pregăteşte-te din timp! Foloseşte crema hidratantă Hidraphase Riche de la La Roche Posay. Este destinată pielii deshidratate şi celei cu tendinţă de uscare, când climatul este rece şi uscat. Graţie unei tehnologii inovatoare a rehidratării ţintite, crema se adaptează nevoilor de apă specifice fiecărei zone a feţei. Conferă o hidratare intensă şi durabilă, datorită unei formule pe bază de apă termală. Rezultatul? O senzaţie imediată de prospeţime şi o hidratare intensă şi de durată." (Text publicitar în revista *Benessere*)

1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre stilul în care a fost redactat?
   - Ce trăsături generale/particulare ale stilului poţi identifica în text?
   - Care este rolul propoziţiilor exclamative şi interogative din text?
   - Care informaţie din text ţi se pare esenţială pentru transmiterea mesajului şi care crezi că poate lipsi, fără vicierea acestuia?
   - Cum se realizează scopul persuasiv al comunicării în textul dat?
2. Care este opinia ta despre maniera în care se face reclamă la produsele cosmetice în zilele noastre?

Roman Sâmbătă $8^1/_4$ ore dim.
*24 Septembrie 1879**

Dulce amică,

Am primit în sfârşit biletul şi ţi-l trimit. Ajungând la Roman tu trebuie să-ţi scoţi de la casă o jumătate de bilet de classa a III-ea, arătându-ţi biletul tău, care va fi ştampilat.
Cu trenul de la 12 ore plec la Bucureşti.
Te sărut de-o sută de mii de ori de la picioare-ncepând pân-în vârful creştetului.
Petite gentilesse, je t'aime!

Mihai

* Scrisoare datată, cu cerneală violetă, de Veronica Micle (*Dulcea mea Doamnă/ Eminul meu iubit*, Editura Polirom, Iaşi, 2000).

Scanned with OKEN Scanner

1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre stilul în care a fost redactat?
   - În ce relaţie se află emiţătorul şi destinatarul textului?
   - Precizează scopul/scopurile comunicării.
   - Care sunt elementele situaţiei de comunicare date?
   - Precizează, pe baza textului, convenţiile de redactare a unei scrisori.
2. Care este opinia ta despre raportul dintre viaţa personală şi opera unui scriitor?

Scanned with OKEN Scanner

Monologul şi dialogul

- ✓ **Definire şi trăsături**
- ✓ **Tehnicile de construire a monologului şi a dialogului**
- ✓ **Tipurile de monolog şi de dialog**
- ✓ **Rolul formulelor de adresare, de iniţiere, de menţinere şi de închidere a contactului verbal în monolog şi în dialog**

Competenţă specifică

Utilizarea adecvată a strategiilor şi a regulilor de exprimare orală în monolog şi în dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente şi personalizate, adaptate unor situaţii de comunicare diverse

I. Repere teoretice

Definire şi trăsături

✓ **Monologul** este o formă de comunicare orală sau scrisă, care constă în expunerea directă de către un emiţător a unor gânduri, idei, atitudini, sentimente etc. în faţa unui receptor sau auditoriu care rămâne pasiv din punct de vedere verbal până la sfârşitul respectivei comunicări.

Într-un monolog comunicarea este *unidirecţională*, în sensul că rolurile de emiţător şi de receptor rămân fixe, cel mai important fiind rolul emiţătorului, iar referirile la situaţia de comunicare sunt puţine. De asemenea, în completarea comunicării verbale, în monolog sunt foarte importante şi elementele paraverbale (tonalitate, accent, debit verbal, pauză, intonaţie, flux sonor, volumul vocii etc.), şi cele nonverbale (gesturile, mimica, poziţia corpului etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Scopurile monologului sunt diverse : informarea, argumentarea, destinderea, sensibilizarea, promovarea unei idei, reflecţia asupra unei probleme etc.

Structura monologului este următoarea :

- *introducerea*, prin care se realizează captarea atenţiei auditoriului şi se anunţă tema expunerii ;
- *cuprinsul*, în care se realizează comunicarea propriu-zisă ;
- *încheierea*, în care sunt cuprinse concluziile comunicării.

Tehnicile de construire a monologului

- Alegerea tipului de limbaj (formal, informal, colocvial, familiar etc.) trebuie să ţină seama de auditoriu (vârsta, relaţia cu emiţătorul, nivelul de competenţă, numărul persoanelor, scopul comunicării etc.), dar şi de contextul în care se realizează comunicarea (sală de clasă, sală de conferinţe, parc, în familie etc.).
- Emiţătorul trebuie să ştie exact ce doreşte să comunice, pentru a nu se crea neclarităţi şi confuzii.
- Ideile ce urmează a fi prezentate nu trebuie să fie prea multe.
- Exprimarea trebuie să fie corectă sub aspect gramatical, coerentă din punct de vedere logic şi clară, fără lacune de informaţie care să vicieze înţelegerea mesajului.
- Tonalitatea, accentul şi ritmul vorbirii pot ajuta la sublinierea unor afirmaţii esenţiale.
- Vorbitorul trebuie să manifeste respect faţă de receptori, concretizat nu numai în atitudine, ci şi în adaptarea volumului vocii, a intonaţiei şi a debitului verbal la situaţia de comunicare dată.
- Emiţătorul trebuie să menţină contactul vizual cu auditoriul, să fie atent la reacţiile acestuia şi să-şi modeleze discursul în funcţie de ele.
- Receptorul/Auditoriul trebuie să asculte activ, manifestând la rândul său respect pentru vorbitor.

Scanned with OKEN Scanner

Tipurile de monolog

- **Monologul literar**, prezent deopotrivă, dar cu trăsături specifice, în genurile :
  - **epic** (poate fi *propriu-zis*, când este destinat unui personaj sau unui grup de personaje, sau *interior*, când nu este exteriorizat, rămânând în sfera gândului ; la nivelul tehnicilor narative, este un mijloc de analiză psihologică a stărilor sufleteşti ale personajelor) ;
  - **liric** (se mai numeşte şi *monolog liric*, fiind un discurs de tip confesiv ; dacă se adresează unui ascultător, prezent sau invocat, care nu răspunde, devine *monolog liric adresat*) ;
  - **dramatic** (poate fi *monolog dramatic propriu-zis*, atunci când este adresat unuia sau mai multor personaje, sau *solilocviu*, atunci când personajul îşi exprimă pentru sine ideile sau reflecţiile).
- **Monologul cotidian** este un mod de comunicare destinat uneia sau mai multor persoane, prin care emiţătorul îşi exprimă gândurile, sentimentele, ideile şi atitudinile, cu intenţia de a fi receptat ; acest tip de monolog poate fi *oficial* sau *neoficial*.
- **Descrierea orală** este o modalitate de expunere constând în reprezentarea unor obiecte, peisaje, fenomene sau personaje prin intermediul limbajului. Se caracterizează prin utilizarea în număr mare a substantivelor şi adjectivelor, prin predominanţa verbelor la timpul prezent, prin existenţa unui ritm particular al vorbirii, prin atenţia acordată detaliilor, prin prezenţa (eventual) a figurilor de stil etc.
- **Monologul argumentativ** are ca finalitate demonstrarea unei opinii. Etapele argumentării presupun : emiterea ipotezei, motivarea ipotezei şi concluzia. Sunt folosite verbe precum *cred*, *consider*, *sunt de părere*, adverbe ca *posibil*, *probabil*, *desigur*, conectori şi structuri argumentative precum *pentru că*, *încât*, *deci*, *aşadar*, *prin urmare*, *în primul rând*, *în al doilea rând* etc.
- **Povestirea orală** este o modalitate de expunere prin care se prezintă o înşiruire de întâmplări. Condiţiile obligatorii ale povestirii/relatării sunt succesiunea evenimentelor şi acţiunea unitară, plasată în timp şi spaţiu.

Scanned with OKEN Scanner

- **Monologul informativ** are ca specific transmiterea unui număr cât mai mare de informaţii către un auditoriu, într-un mod compact, unitar, logic şi coerent. Se practică atât în domeniile ştiinţifice, sub forma prelegerii, cât şi în mass-media, mai ales în emisiunile informative de la radio şi televiziune.

***

✓ **Dialogul** este o convorbire între cel puţin două persoane, care se adresează alternativ una alteia. Mărcile sale grafice sunt *linia de dialog* sau *ghilimelele* (atunci când este separat de vorbirea indirectă) şi *alineatul*. Dialogul este alcătuit din două sau mai multe replici care presupun o alternanţă a poziţiilor de emiţător şi receptor. Replicile pot fi verbale, nonverbale şi mixte ; ele se intercondiţionează, pot să rămână neterminate ori să fie continuate de către partenerul de dialog, pot fi perechi sau grupaje mai ample.

În dialogul oral, comunicarea paraverbală (marcată în scris prin semne grafice ca punctul, virgula, punctele de suspensie, semnul întrebării, semnul exclamării şi linia de pauză) şi nonverbală sunt, de asemenea, foarte importante, atât pentru transmiterea informaţiei, cât şi pentru realizarea interacţiunii interlocutorilor.

Tehnicile de construire a dialogului

- Adecvarea informaţiei la tema discutată.
- Exprimarea clară, corectă, logică şi convingătoare.
- Adecvarea limbajului la scopul comunicării.
- Evitarea tonului excesiv, a jignirii partenerului prin cuvânt, gesturi şi atitudine, a afişării unui aer de superioritate etc.
- Adaptarea limbajului şi a atitudinii la contextul comunicării (identitatea interlocutorilor, relaţia dintre ei, timpul şi spaţiul comunicării etc.).
- Dozarea intervenţiilor în funcţie de fluxul interlocutorilor.
- Ascultarea cu atenţie a replicilor celorlalţi participanţi la dialog.
- Preluarea/Cedarea cuvântului la momentul oportun.

Scanned with OKEN Scanner

Tipurile de dialog

- **Dialogul formal** este caracteristic unei situaţii oficiale de comunicare; respectă toate regulile limbii literare, precum şi protocolul specific contextului în care se desfăşoară.
- **Dialogul informal** sau **conversaţia cotidiană** este caracteristică unei situaţii de comunicare obişnuite – în familie, între prieteni şi cunoştinţe etc. –, motiv pentru care se produc unele abateri de la normele standard ale dialogului, precum: enunţurile sunt scurte şi uneori eliptice, sunt frecvente exclamaţiile şi interogaţiile, nu se respectă întotdeauna limba literară, sunt folosite formule de adresare familiare, apar mărcile afectivităţii, sunt introduşi termeni argotici sau la modă, împrumutaţi din alte limbi etc.
- **Discuţia argumentativă** este, în general, caracterizată prin restricţii privind cadrul desfăşurării, tematica şi finalitatea; argumentarea şi contraargumentarea în dialog presupun trei etape: *afirmaţia*, *motivarea* şi *concluzia*.
- **Interviul publicistic** se realizează în mai multe etape: *investigarea*, constând în proiectarea unui set de întrebări, conform scopului urmărit, *reprezentarea*, care se referă la culegerea şi înregistrarea datelor obţinute din interviu, şi *interpretarea*, prin care se evaluează validitatea datelor. În general, se practică trei tipuri de interviu: *nestructurat* (nu există o ordine a întrebărilor şi abilitatea reporterului constă în ascultarea răspunsurilor la întrebări de ordin general şi direcţionarea conversaţiei spre subiectul analizat), *semistructurat* (întrebările importante, esenţiale sunt puse într-o ordine fixată dinainte, însă printre acestea sunt inserate şi întrebări suplimentare, acolo unde se doreşte dezvoltarea unei teme anume) şi *structurat* (se desfăşoară după un set de întrebări puse într-o ordine premeditată, fixă).
- **Interviul de angajare** este de mai multe tipuri: *clasic* (angajator-candidat), *„cu juriu”* (candidatul se află în faţa a patru-cinci persoane care pun întrebări), *în lanţ* (candidatul are întâlniri cu mai mulţi intervievatori), *în grup* (mai mulţi candidaţi sunt reuniţi în aceeaşi sală, discutându-se

Scanned with OKEN Scanner

cu toţi odată o temă, răspunsurile lor fiind observate de către angajator) etc. Succesul la un interviu de angajare depinde de mai mulţi factori: informarea serioasă cu privire la compania sau firma respectivă, punctualitatea, ţinuta vestimentară, tonul, atitudinea, spontaneitatea, realizarea unui bilanţ personal relevant pentru angajator etc.

- **Dialogul de cercetare** porneşte de la o ipoteză şi are ca scop găsirea unor probe – fapte, opinii, cifre, mărturii etc. – ca argumente într-o problemă; după identificarea şi prelucrarea datelor, ipoteza poate fi confirmată sau infirmată.
- **Dialogul de negociere** se practică în cazul unor conflicte de interese, dorindu-se obţinerea unei înţelegeri acceptabile pentru ambele părţi implicate în conflict.
- **Dialogul de informare** se practică din necesitatea colectării de informaţii, dar şi a schimbului de informaţii între mai multe persoane, instituţii etc.
- **Dialogul deliberativ** implică o dilemă ce trebuie rezolvată în mod optim.
- **Dialogul persuasiv** se bazează pe opinii conflictuale, fiecare dintre părţi încercând persuadarea interlocutorului în privinţa temei discutate.
- **Dialogul „în trei"** – locutor, interlocutor şi public – este un tip mai nou, promovat de mass-media, prin campanii de diverse tipuri, dezbateri, întâlniri cu public etc.

Rolul formulelor de adresare, de iniţiere, de menţinere şi de închidere a contactului verbal în monolog şi în dialog

✓ **Formulele de adresare, de iniţiere, de menţinere şi de închidere a contactului verbal în monolog şi în dialog** sunt esenţiale pentru realizarea unei comunicări optime şi eficiente, în care toţi actanţii implicaţi să-şi găsească locul şi să atingă scopul propus.

În **monolog**, formulele de adresare sunt determinate de relaţia cu auditoriul, de scopul şi de contextul comunicării: „Onorată asistenţă", „Distins auditoriu", „Stimaţi profesori", „Dragi colegi", „Scumpă mamă" etc. Iniţierea monologului presupune, de regulă, o prezentare a vorbitorului,

Scanned with OKEN Scanner

într-o modalitate adecvată situaţiei de comunicare date. Tot acum se realizează şi captarea atenţiei, printr-o glumă sau chiar o prezentare atipică.

Menţinerea interesului pentru subiectul sau tema monologului se realizează prin diverse tehnici, precum abaterea voită de la subiect, ruperea ritmului vorbirii, creşterea sau scăderea volumului, tăcerile controlate, gesturile etc.

Încheierea monologului se realizează printr-o concluzie a temei prezentate, cu sublinierea opiniei sau a viziunii personale a vorbitorului, reluarea ipotezei sau a premisei de la care s-a plecat în lumina ideilor sau a argumentelor prezentate etc. Se mulţumeşte auditoriului pentru atenţie, se răspunde la eventualele întrebări sau se dă cuvântul următorului vorbitor.

Dialogul, de asemenea, cunoaşte formule specifice de iniţiere, adaptate relaţiei cu interlocutorul, contextului şi scopului comunicării: „Salut! Ce mai faci?...", „Nu vă supăraţi. M-ar interesa...", „Fiţi amabil, aş vrea să ştiu...", „Vă rog, îmi puteţi da o informaţie?", „Spuneţi-mi, vă rog...", „Te rog, ajută-mă să...", „Puteţi, vă rog, să-mi arătaţi...?", „Aş vrea să ştiu...", „Caut strada... Mă puteţi orienta?", „Îmi daţi voie, vă rog, să...?". Formulele de menţinere a dialogului presupun o relansare a temei în discuţie, prin întăriri, completări şi nuanţări din partea vorbitorilor („înţeleg", „desigur", „te ascult", „evident", „aşa consider şi eu"), astfel încât să fie evitate tăcerile stânjenitoare. Dacă dialogul ia forma dezbaterii sau a polemicii academice, atunci trebuie respectate reguli mai clare, specifice modelului dialogal în care se încadrează. Încheierea unui dialog se realizează tot prin intermediul unor structuri convenţionale, de tipul „Mulţumesc!", „Mi-a făcut plăcere să vă cunosc", „Sper să reluăm discuţia", „Cu multă plăcere!", „La revedere!", „Salut!", „Pe mâine!" etc.

II. Aplicaţii

Citeşte cu atenţie următoarele texte şi răspunde cerinţelor:

A. **„L.P.:** *Nu vi s-a întâmplat niciodată să vă jucaţi pe sine. Întotdeauna aţi creat personaje. Cum faceţi?*

V.R.: Nu ştiu, domnule... *(râde)* Nu ştiu cum. Mă gândesc la ele. Fiecare personaj are nişte caracteristici de gândire, de vorbire, de atitudine. Şi încerc să regăsesc gândirea şi vorbirea potrivite fiecăruia dintre ei. Dacă izbutesc uneori, lucrul ăsta mă bucură. Deviza mea este o propoziţie din Stanislavski pe care am citit-o în tinereţe, când eram student: «iubeşte arta din tine, şi nu pe tine în artă». Deci eu nu vreau să mă arăt pe mine, pentru că eu nu sunt interesant. Interesante sunt personajele pe care vreau să le joc, să le arăt. Publicul pe ele trebuie să le judece. Nu sunt eu personaj. Totdeauna când sunt eu personaj într-un interviu e destul de penibil pentru mine.

L.P.: *Vorbiţi-ne de improvizaţie.*

V.R.: Domnule, mie nu îmi place improvizaţia. Oricum ea este bună şi îşi are rostul în timpul căutării rolului, la repetiţii, în perioada de laborator. Nu-mi place, tocmai pentru că nu vreau să mă arăt pe mine. În improvizaţie te cam arăţi pe tine. E altceva atunci când ştiu că sunt personajul, eu m-am pitit după el şi de acolo am curaj să fac ce trebuie făcut. Detest mai ales improvizaţiile după premieră. Pentru că sunt actori cărora li se pare că e necesar să improvizeze după premieră. Şi ăsta este un dezastru. Pentru că un spectacol intrat în premieră este rezultatul unor concluzii. Ai căutat ce ai căutat şi ai ajuns la nişte concluzii. Putem să adâncim, ceea ce e foarte bine şi recomandabil, concluziile astea, să le facem mai puternice, mai credibile, mai penetrante." (Laura Popescu, interviu cu Victor Rebengiuc, http : //atelier.liternet.ro)

1. Ce poţi deduce despre natura textului şi despre situaţia de comunicare?
   - Ce trăsături specifice interviului se pot identifica în text?
   - În ce stil funcţional se încadrează?
   - Cum interpretezi constatarea: „Nu vi s-a întâmplat niciodată să vă jucaţi pe sine"?
   - Care este rolul elementelor nonverbale din text în constituirea mesajului?
2. Care este opinia ta în legătură cu afirmaţia/îndemnul din text: „iubeşte arta din tine, şi nu pe tine în artă"?

Scanned with OKEN Scanner

B. „A citi înseamnă a învăţa. E o formă de experienţă sau, mai bine zis, un multiplicator pentru experienţele noastre: căci, dacă ne-am mărgini la ceea ce putem trăi sau vedea în jurul nostru într-o viaţă de om, am fi foarte săraci. Cred (...) că cititul furnizează vieţii o enormă cutie de rezonanţă, în care întâmplările trăite de noi se confruntă cu cele trăite sau imaginate de alţii şi în care, prin comparaţie, semnificaţiile le sporesc considerabil. (...) Abia cărţile ne dezvăluie cu adevărat înţelesul lucrurilor pe care le trăim. Necitind, suntem ignoranţi: dar nu numai fiindcă nu avem idee de ce gândesc şi simt alţi oameni, ci şi fiindcă nu ne putem explica propria noastră viaţă. O observaţie a lui Proust mi se pare de folos aici: scriitorul francez afirma într-un eseu că lumea nu a fost creată doar o singură dată, ci de câte ori s-a ivit un mare artist. Aşadar, fiecare carte adevărată conţine o imagine nouă a lumii sau o lume nouă. Experienţa noastră directă are tendinţa de a repeta ceea ce ştim, am trăit sau am auzit; cititul în schimb ne permite accesul la un univers infinit." (Nicolae Manolescu, *Lectura pe înţelesul tuturor*)

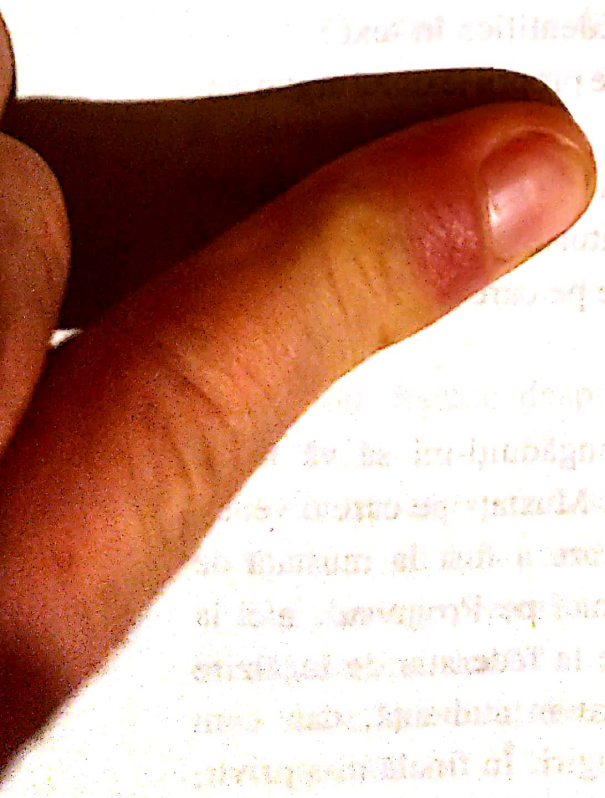
1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre mesajul acestuia?
   - Ce trăsături specifice monologului se pot identifica în text?
   - Ce particularităţi de structură şi de compoziţie proprii textului argumentativ sunt prezente în fragment?
   - Cum interpretezi titlul textului din care a fost extras fragmentul?
   - Care este observaţia lui Proust asupra legăturii dintre artă şi lume?
2. Care este opinia ta despre şansele şi libertăţile pe care lectura i le oferă omului?

C. „Stimaţi tenismeni, stimate tenismene, îngăduiţi-mi să vă fac o confidenţă. Am o nouă dragoste: iubesc tenisul. Mustaţa pe care o vedeţi mi-am lăsat-o în semn de omagiu pentru cel care a fost la mustaţă de Salatieră. Debutul meu în tenis nu s-a produs nici pe Progresu', nici la Wimbledon, nici la Forest Hills, ci la cineva de la federaţia de încălzire centrală. Am aşteptat patru seturi până să intru în audienţă, dar, cum persoana arbitra în deplasare, am intrat în prelungiri. În finală m-a privit, i-am înmânat memoriul şi, după ce l-a studiat cu toată atenţia, mi-a făcut memoriul ghem. Am luat ghemul, deci am câştigat întâlnirea şi am rămas

Scanned with OKEN Scanner

la încălzirea cu lemne, că aşa e în tenis. Depinde foarte mult cu cine joci ! ”
(Monolog interpretat de actorul Toma Caragiu)

1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre scopul mesajului ?
   - Cui se adresează mesajul ?
   - La cine/ce face aluzie textul ?
   - Unde a fost/ar putea fi rostit monologul ?
   - Care sunt scopurile comunicării, dacă avem în vedere epoca în care a fost scris monologul ? În ce măsură mai este de actualitate ?
2. Care este opinia ta despre rolul şi calitatea umorului în emisiunile de televiziune de astăzi ?



Scanned with OKEN Scanner

Stilul

- ✓ **Definire şi trăsături**
- ✓ **Calităţile generale şi particulare ale stilului**
- ✓ **Stilurile funcţionale**

Competenţă specifică

Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare şi a formelor exprimării scrise compatibile cu situaţia de comunicare în elaborarea unor texte diverse

I. Repere teoretice

Definire şi trăsături

✓ **Stilul** – desemnează modul particular în care sunt folosite resursele limbii, în scopuri practice sau pentru a obţine efecte de ordin expresiv, „totalitatea particularităţilor lexicale, morfologice, sintactice şi topice, precum şi a procedeelor de exprimare, caracteristice unui individ sau unei categorii de vorbitori" (Ion Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*).

Calităţile generale şi particulare ale stilului

✓ ***Calităţile generale*** ale stilului sunt :

- *claritatea* (formularea şi exprimarea limpede a ideilor, astfel încât să fie receptate cu uşurinţă ; cuvintele sunt folosite cu sens propriu, spre a se evita echivocul, nonsensul, obscuritatea, paradoxul, truismul, pleonasmul, tautologia, ermetismul) ;

Scanned with OKEN Scanner

- *proprietatea* (concordanţa deplină între conţinut, expresie şi intenţie, prin folosirea celor mai potrivite mijloace lingvistice de exprimare a ideilor);
- *precizia* (rigoare şi exactitate în folosirea limbii, fără repetiţii, digresiuni, paranteze etc., care ar conduce la prolixitate şi confuzie);
- *corectitudinea* (respectarea tuturor normelor limbii literare în organizarea comunicării);
- *puritatea* (utilizarea mijloacelor lingvistice consacrate prin uz şi admise de limba literară, evitându-se astfel amestecarea registrelor stilistice şi folosirea nepotrivită a unor cuvinte, prin raportare la contextul şi scopul comunicării).

✓ ***Calităţile particulare*** ale stilului sunt:

- *naturaleţea* (exprimarea firească, lipsită de afectare, de emfază şi preţiozitate);
- *simplitatea* (utilizarea conştientă a unui limbaj simplu şi accesibil);
- *armonia* (acord perfect între părţile întregului, astfel încât fluxul comunicării se distinge prin echilibru, cadenţă, ritm, eufonie);
- *demnitatea* (evitarea cuvintelor şi expresiilor vulgare, licenţioase sau grosolane);
- *retorismul* (imprimarea unei note avântate, declamative şi persuasive comunicării);
- *fineţea* (exprimarea subtilă a mesajului, prin sugestie, aluzie, simbol);
- *umorul* (îngăduinţă faţă de aspectele ridicole sau neplăcute ale vieţii, manifestată printr-o exprimare tonică, mergând, ca atitudine, de la jovial până la tragic sau absurd);
- *ironia* (înrudită cu umorul, constă în surprinderea şi dezaprobarea, sub masca zâmbetului disimulat, a unor trăsături sau aspecte omeneşti; poate evolua către zeflemea, sarcasm, satiră);
- *concizia* (folosirea mijloacelor lingvistice strict necesare pentru exprimarea ideii dorite);
- *oralitatea* (utilizarea particularităţilor limbii vorbite: imperative, exclamaţii, interogaţii, interjecţii, termeni familiari, argotici etc.);
- *varietatea stilistică* (este specifică limbajului artistic, care se bucură de o mare libertate de expresie, implicând cuvinte din toate registrele şi sferele limbii);

Scanned with OKEN Scanner

- *eufonia* (specifică mai ales poeziei, constând în valorificarea resurselor fonetice ale cuvintelor, în imprimarea unei melodicităţi anume textelor).

Stilurile funcționale

✓ **Stilurile funcţionale** reprezintă varietăţi ale limbii literare, diferenţiate ca urmare a folosirii lor în sfere distincte de activitate socială. Fiecare stil se constituie într-un model ce exercită o anumită presiune asupra conştiinţei vorbitorilor, care îşi adaptează forma comunicării în funcţie de condiţiile concrete în care aceasta are loc. Stilurile s-au constituit într-o anumită etapă de evoluţie a limbii literare şi a culturii româneşti, interacţionând permanent şi influenţându-se reciproc.

***Stilul beletristic (artistic)*:**

- Este specific domeniului literaturii, esteticului.
- Dacă în celelalte stiluri esenţială este transmiterea informaţiei, în stilul beletristic aceasta este înlocuită de generarea emoţiei, de promovarea sensibilităţii şi a imaginaţiei receptorului.
- Forma are un rol esenţial în constituirea mesajului, cuvântul fiind întrebuinţat cu sens figurat şi plasat în contexte expresive cu forţă de sugestie. Caracteristica generală a acestui limbaj este libertatea pe care autorul/scriitorul şi-o poate lua faţă de normele limbii, având dreptul să le încalce sau să le modifice în acord cu intenţiile sale estetice.
- În stilul artistic, comunicarea nu este neapărat expresia unei realităţi concrete, verificabile, ci a unei lumi imaginate de autor, generate de ficţiunea creatoare.
- Stilul artistic este permeabil tuturor mijloacelor de expresie, indiferent cărui stil funcţional i-ar aparţine ; odată pătrunse în limbajul beletristic, ele îşi pierd funcţia specifică de comunicare şi dobândesc o funcţie estetică.
- Din punct de vedere fonetic/prozodic, opera literară/poezia este rezumatul unei prelucrări din partea artistului, care va încerca să obţină efecte ritmice şi eufonice deosebite.
- Din punct de vedere morfologic, scriitorul are libertatea de a plasa în context artistic forme flexionare neuzuale, arhaice, regionale, populare

Scanned with OKEN Scanner

etc., nerecomandate în general de limba literară, sau chiar să modifice/ să creeze el însuşi cuvinte şi expresii noi.

- La nivel semantic, observăm în literatură, mai ales în poezie, permanentul contrast între sensul propriu al cuvântului şi sensuri conotative, figurate, create de artistul însuşi, sub forma figurilor de stil (metaforă, epitet, comparaţie, personificare etc.).
- Dacă avem în vedere faptul că limbajul artistic este practic nelimitat, se poate spune că literatura nu are un lexic specializat; mai mult chiar, în lirica modernă nu se mai face distincţia între cuvintele „poetice" şi cele „nepoetice", artistul folosind în operă orice cuvânt, de la regionalism până la argou, de la arhaism până la neologismul de ultimă oră.
- Topica este subiectivă, atipică, dictată de rezonanţele interioare ale cuvintelor, şi nu de regulile gramaticale; punctuaţia dobândeşte şi ea valori stilistice.
- Modalităţile de comunicare sunt naraţiunea, descrierea, dialogul, monologul scris şi monologul oral.
- Având ecouri profunde şi de durată în conştiinţa vorbitorilor, creaţiile artistice contribuie decisiv la educaţia gustului publicului, la formarea şi dezvoltarea limbii literare, încât vorbitorii ajung să confunde uneori limba literară cu limba literaturii artistice.
- Dacă avem în vedere distincţia făcută de Tudor Vianu între funcţia tranzitivă şi cea reflexivă a limbajului, se observă cu uşurinţă predominanţa funcţiei reflexive asupra celei tranzitive, deoarece poetul îşi exprimă subiectivitatea, lumea interioară, filtrată prin conştiinţa estetică.

Stilul tehnico-ştiinţific :

- Îndeplineşte funcţia de comunicare în domeniul ştiinţei şi tehnicii, fiind reprezentat de totalitatea lucrărilor de ştiinţă sau de popularizare a acesteia, precum şi de texte ce cuprind aplicaţii tehnico-ştiinţifice.
- Sunt respectate normele limbii literare.
- Comunicarea este, în general, lipsită de încărcătură afectivă, excepţie făcând lucrările/intervenţiile aparţinând unor domenii precum istoria, psihologia, filosofia etc., în care obiectivitatea se împleteşte uneori cu

Scanned with OKEN Scanner

note polemice, ironice, satirice, care să susţină punctul de vedere al autorului/vorbitorului.

- Accesibilitatea este relativă, deoarece textele se adresează unui public specializat, cunoscător al domeniului respectiv.
- Limbajul se distinge prin claritate, precizie şi proprietate a termenilor.
- Textul ştiinţific include uneori şi mijloace auxiliare, extralingvistice, precum scheme, tabele, diagrame, fotografii, hărţi, formule, grafice etc.
- Vocabularul este specializat, bogat în neologisme de circulaţie internaţională, iar majoritatea termenilor sunt monosemantici.
- Citatul reprezintă, de asemenea, o trăsătură a stilului ştiinţific, având rol de argument sau de material demonstrativ.
- Intonaţia este în general neutră, rareori interogativă sau retorică.
- Persoana I singular, specifică limbajului artistic, este frecvent înlocuită prin persoana I plural (*pluralul autorului*).
- Comunicarea este deseori întreruptă prin digresiuni care conţin explicaţii sau argumente suplimentare.
- Modalităţile de comunicare sunt monologul scris şi oral, descrierea de tip ştiinţific şi dialogul oral.

***Stilul juridico-administrativ*:**

- Îndeplineşte funcţia de comunicare în sfera relaţiilor oficiale, fiind reprezentat de o categorie largă, precum legile, hotărârile judecătoreşti, regulamentele de funcţionare a diverselor instituţii, documentele politice, discursurile parlamentare, corespondenţa oficială, petiţiile şi memoriile cetăţenilor etc.
- Se respectă strict normele limbii literare.
- Textele au un caracter obiectiv, impersonal, neutru din punct de vedere expresiv, lipsit de încărcătură afectivă.
- Limbajul este accesibil, clar, precis, fără a lăsa loc interpretării arbitrare.
- Sunt prezente clişee lingvistice, formule stereotipe care au rolul de a tipiza limbajul.
- Lipsesc mijloacele de expresie figurată, lexicul afectiv şi topica subiectivă.

Scanned with OKEN Scanner

- Sub aspect morfologic, se observă folosirea infinitivului cu valoare de imperativ („A se revedea încadrarea..."), a viitorului cu valoare de imperativ („Elevii vor purta ecusonul şi uniforma..."), a reflexivului pasiv („Se convoacă adunarea acţionarilor..."), a unor forme verbale impersonale („Vi se aduce la cunoştinţă...", „Este necesar să...").
- Se observă preferinţa pentru anumite adverbe, prepoziţii, locuţiuni şi expresii precum: *conform*, *în conformitate cu*, *în calitate de*, *drept care* etc.
- Modalităţile de comunicare sunt monologul scris şi oral, dialogul scris (corespondenţa oficială) şi oral.
- Compuneri/Texte specifice stilului juridico-administrativ (oficial): adeverinţă, adresă, articol de lege, cerere, certificat, dare de seamă, decizie, mandat poştal, proces-verbal, curriculum vitae, referat, raport.

***Stilul publicistic*:**

- Este specific mass-media (ziare, reviste, emisiuni de radio şi televiziune etc.), având ca scop principal informarea opiniei publice, iar ca efect şi formarea acesteia.
- Este o sinteză între subiectivitate şi obiectivitate, între componenta afectivă şi cea intelectuală, între tranzitivitate şi reflexivitate, mesajul şi informaţia propriu-zisă fiind dublate de exprimarea unei opinii relativ subiective a celui care generează mesajul.
- Există o varietate excepţională de compuneri/texte publicistice: articol, comentariu, cuvântare, cronică, declaraţie, interviu, manifest, editorial, reportaj, ştire, reclamă, masă rotundă etc.
- Orice comunicare publicistică este expresia implicită a unei atitudini, a unei tendinţe exprimate în mod evident sau doar sugerate.
- Vocabularul este extrem de divers, stilul publicistic putând fi considerat, din acest punct de vedere, aproape o sinteză a celorlalte stiluri, dacă avem în vedere că îmbină exprimarea oficială cu cea familiară, tonul obiectiv, ştiinţific cu expresia subiectivă, dominată de sensibilitate.
- Varietatea formelor de expresie ale stilului publicistic este motivată de diversitatea temelor abordate, dictate de viaţa social-politică, de cultură,

Scanned with OKEN Scanner

moda timpului, curentele de gândire specifice anumitor epoci, dominantele psihologice ale individului la un moment dat etc.

- Materialul lingvistic este adesea însoţit de mijloace extralingvistice: fotografii, caricaturi, tabele, hărţi, statistici, grafice etc.
- Normele limbii literare sunt, în general, respectate, această caracteristică fiind obligatorie, dacă avem în vedere influenţa imediată, directă a mass-media asupra publicului, care, de multe ori, ia ca model limbajul publicistic.
- Fiind cel mai dinamic dintre toate stilurile funcţionale, stilul publicistic este extrem de sensibil la modificările de expresie ale diverselor perioade, devenind astfel o sursă de inovaţie lingvistică, de răspândire şi impunere a neologismelor.
- De la stilul artistic, mass-media împrumută diverse mijloace emoţionale şi de convingere a publicului: lexicul figurat, exclamaţia interogativă şi exclamativă, digresiunile, enumeraţiile, repetiţiile, inversiunile, umorul, satira, ironia, vorbirea directă şi cea indirectă, citatul etc.
- Trăsătura esenţială este accesibilitatea, deoarece receptorii sunt diferiţi ca educaţie, cultură, provenienţă socială.
- Titlul are un rol covârşitor în captarea atenţiei şi în convingerea publicului, alături de imaginile care pot însoţi textul propriu-zis.

II. Aplicaţii

Citeşte cu atenţie următoarele texte şi răspunde cerinţelor:

A. „Într-un interviu de acum câţiva ani, Mircea Eliade mărturisea, nu cu mândrie, dar nici cu prea multă ruşine, că rămăsese de câteva ori corigent în liceu. Nu e îngrijorător faptul acesta, în ce priveşte şcoala? Un spirit care iubeşte munca, cultivă anumite ştiinţe, ajunge în zece ani de la terminarea liceului un erudit într-o specialitate oarecare nu găsea totuşi, în anii de şcoală, un câmp de lucru. Ba dimpotrivă, era sub medie! Nu e ceva de revizuit în mentalitatea şi pedagogia noastră?" (Constantin Noica, „Între vocaţie şi voinţă", *Vremea*, august 1937)

Scanned with OKEN Scanner

1. • Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre stilul în care a fost redactat?
   • Ce trăsături generale/particulare ale stilului poţi identifica în text?
   • În ce stil funcţional se încadrează?
   • Cui se adresează autorul prin suita de întrebări?
   • De ce crezi că Eliade mărturiseşte „nu cu mândrie, dar nici cu prea multă ruşine că rămăsese de câteva ori corigent în liceu"?
2. Care este opinia ta despre rolul şcolii în intuirea şi descoperirea talentului/vocaţiei unui tânăr?

B. „Metafora a fost discutată pe larg în retorică şi în mai toate disciplinele filologice; ea este o noţiune fundamentală a studiilor de stilistică, de poetică şi de estetică, în general, iar mai recent şi de semiotică.

Încă din Antichitate filosofii şi oratorii au analizat posibilităţile unei exprimări alese, îngrijite. Cum se ştie, arta oratoriei era foarte dezvoltată, atât la greci, cât şi la romani. S-au scris ample tratate de retorică în care se dădeau sfaturi în vederea unei exprimări atrăgătoare. De exemplu, Cicero în *Orator* şi *De oratore*, preocupat de arta de a convinge, de a impresiona pe ascultător, analizează îndeaproape posibilităţile de realizare a unei exprimări cât mai alese. Figura centrală a retoricii antice este tocmai metafora (*translatio*)." (Elena Slave, *Metafora în limba română*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991)

1. Ce poţi deduce despre scopul textului şi publicul căruia i se adresează?
   • Care este tema textului?
   • Prin ce se caracterizează vocabularul textului?
   • În ce domeniu ar putea fi folosit acest text?
   • Textul se caracterizează prin obiectivitate sau prin subiectivitate?
   • Ce rol are exemplul dat în text?
2. Care este opinia ta despre „arta de a convinge, de a impresiona pe ascultător"? În ce împrejurări i-ar folosi omului în viaţă?

C. **„Nici majorarea de anul trecut nu este pe placul Finanţelor**

Aceasta în condiţiile în care Ministerul Finanţelor a ameninţat că angajaţii Metrorex ar putea fi nevoiţi să aducă de acasă diferenţa de 23% dintre

Scanned with OKEN Scanner

salariul de anul trecut şi cel din 2009, obţinută la negociere. Ministrul interimar al Transporturilor, Radu Berceanu, a făcut încă de luna trecută demersuri către colegul său de partid de la Finanţe, Gheorghe Pogea, pentru a fi aprobat bugetul Metrorex pe acest an. «Creşterea fondului de salarii pe anul 2009 este susţinută şi de creşterea capacităţii de transport şi a numărului de călători transportaţi, cu acelaşi număr de personal utilizat în anul 2008; (...) se estimează că pe întreg anul 2009 Metrorex va înregistra o creştere a productivităţii muncii de cca 33% faţă de 2008», se arată în adresa trimisă de Berceanu la Finanţe." (http://www.gandul.info/news)

1. Ce poţi deduce despre scopul textului şi despre situaţia de comunicare?
   - Ce legătură poţi stabili între subtitlul scris cu bold şi restul textului?
   - În ce stil funcţional se încadrează textul? Motivează, cu argumente, răspunsul.
   - Cum interpretezi prezenţa cifrelor în text?
   - Ce trăsături generale/particulare ale stilului pot fi identificate în text?
   - În ce perioadă au fost de maxim interes informaţiile transmise de text? Cum îţi explici acest lucru?
2. Care este opinia ta despre valoarea şi importanţa informaţiei în viaţa omului modern?

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Textul literar şi textul nonliterar

- ✓ **Definire şi trăsături**
- ✓ **Raportul ficţiune-realitate**
- ✓ **Tipurile de texte şi structura acestora: narativ, poetic, dramatic, descriptiv, informativ, argumentativ, memorialistic, epistolar, jurnalistic, juridic-administrativ, ştiinţific**
- ✓ **Regulile generale în redactare; modalităţi de indicare a bibliografiei, normele citării**
- ✓ **Nivelurile receptării şi producerii textelor orale şi scrise**
- ✓ **Normele limbii literare**

Competenţe specifice

Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare şi a formelor exprimării scrise compatibile cu situaţia de comunicare în elaborarea unor texte diverse

Utilizarea adecvată a achiziţiilor lingvistice în producerea şi în receptarea diverselor texte orale şi scrise, cu explicarea rolului acestora în construirea mesajului

I. Repere teoretice

Definire şi trăsături

✓ „Orice **text** este o negociere subtilă între necesitatea de a fi înţeles şi cea de a fi neînţeles, de a fi cooperativ şi de a destabiliza într-un fel sau altul automatismele lecturii. Opera este deci un volum complex de parcurs în orice sens. (Claude Bremond, *Logica povestirii*). Conceptul de *text*, deşi larg răspândit în lingvistică şi în literatură, este vag definit în studiile de specialitate, fiind mai degrabă caracterizat printr-o însumare de trăsături.

Putem considera textul o secvenţă lingvistică scrisă sau vorbită, care formează o unitate comunicaţională. Fiind o noţiune foarte cuprinzătoare, ea include, practic, orice mesaj verbal – un articol de ziar, o conversaţie între două sau mai multe persoane, un poem, un roman, un studiu ştiinţific, un discurs parlamentar, un interviu etc.

Există mai multe tipuri de texte: *texte orale* (a căror geneză este concomitentă cu performarea/rostirea lor), *texte scrise* (cele literare, note, manuscrise, articole etc.), *texte narative* (caracterizate prin construcţii enunţiative şi conectori temporali), *texte descriptive* (caracterizate prin conectori adverbiali şi adjectivali-pronominali), *texte poetice* (repetiţii, simetrii, topică specifică, limbaj poetic), *texte dialogale* (caracterizate prin succesiunea întrebare-răspuns, schimbul de replici) etc.

Pentru ca un text să reprezinte un tot unitar, el trebuie să satisfacă două condiţii esenţiale: condiţia de coerenţă şi cea de coeziune.

Coerenţa este o calitate referitoare la conţinutul unui text, privind aşadar informaţia pe care acesta o vehiculează, după cum urmează: să furnizeze informaţii necontradictorii, pe măsură ce se dezvoltă să ofere informaţie nouă şi să facă legătura între aceste informaţii.

Coeziunea este un concept referitor la tema textului, la mijloacele gramaticale folosite pentru a-i da acestuia aspectul unui întreg organizat, cum sunt: repetiţia elementelor lexicale, paralelismul (repetarea unei anumite structuri asociate cu elementele lexicale care o realizează), substituţia (înlocuirea unor elemente lexicale prin substitute pronominale, asociată cu exprimarea într-o formă diferită), elipsa (absenţa unor elemente lexico-gramaticale), joncţiunea (alăturarea), timpul verbal. Aceste trăsături gramaticale sunt specifice şi unor elemente de limbă numite conectori textuali – prepoziţiile şi conjuncţiile. Ei pot avea efect aditiv (*şi*, *încă*, *de asemenea*), enumerator (*mai întâi*, *apoi*, *în sfârşit*), explicativ-justificativ (*căci*, *adică*), ilustrativ-comparativ (*astfel*, *de asemenea*, *între altele*, *de exemplu*), adversativ (*în schimb*, *din contră*, *dar*), concesiv (*totuşi*, *cu toate acestea*, *măcar că*), rezumativ (*pe scurt*). Tot în categoria conectorilor intră şi substitutele (pronumele, adverbele, numeralele ce reiau sau anticipă segmente de text şi informaţia aferentă lor).

Scanned with OKEN Scanner

Distincţia cel mai des operată în interiorul noţiunii de *text* este cea între textul *literar* şi textul *nonliterar*.

✓ **Textul literar** se suprapune conceptului de *operă literară*. *Caracteristici* :

- Este o modalitate de cunoaştere subiectivă a realităţii obiective/umane.
- Arta reflectă realitatea, o transfigurează, nu o descrie obiectiv, precum ştiinţa, trecând-o prin filtrul conştiinţei estetice, al sensibilităţii şi fanteziei scriitorului.
- Are subtext emoţional şi valoare estetică.
- Limbajul artistic (al literaturii artistice), spre deosebire de cel tehnic, publicistic, administrativ, academic etc., îi lasă scriitorului o libertate deplină faţă de normele limbii ; teoretic, el poate folosi, într-un text, toate formele de manifestare ale limbii române : neologismele, limbajul regional, popular, argotic etc.
- Limbajul artistic, specific textului literar, se constituie într-un cod specific, reprezentat printr-o suită de mijloace poetice şi retorice precum repetiţia, enumeraţia, interogaţia, exclamaţia, inversiunea etc.
- Compoziţia, elementele formal-prozodice poartă amprenta individualităţii artistice.
- Textul literar se adresează în primul rând afectivităţii şi sensibilităţii, fără intenţia de a informa.
- Operează cu sensurile conotative ale cuvintelor, cu imagini artistice, are o topică subiectivă.
- Cu toate acestea, textul literar este şi el o formă de comunicare, un mesaj ; dacă, permiţându-şi toate libertăţile faţă de normele limbii, poetul nu comunică nimic (o stare, o atitudine, o trăire, o idee etc.), limbajul/textul rămâne o simplă gratuitate.

✓ **Textul nonliterar** – *caracteristici* :

- Are scopul de a informa, de a convinge, de a amuza, de a explica, de a sensibiliza etc., folosind în acest sens un limbaj adecvat intenţiilor vorbitorului : cu mărci specifice captării atenţiei, menţinerii interesului, cu forme lingvistice accesibile majorităţii cititorilor/ascultătorilor, cu o prezentare grafică atractivă, astfel încât să poată trezi interesul receptorului.

Scanned with OKEN Scanner

- Se referă, în general, la aspecte din realitate, prezentate fără intervenţia ficţiunii, în limitele obiectivităţii şi ale spiritului practic.
- Este formulat clar, fără ambiguităţi, iar textul propriu-zis este de multe ori însoţit de imagini grafice (mijloace de atenţionare, fotocopii, fundaluri colorate, prim-planuri etc.), astfel încât să impresioneze ochiul, să atragă şi să convingă, să faciliteze obţinerea rapidă a informaţiei dorite, chiar şi pentru necunoscători ai domeniului. Tot din aceste considerente, anumite elemente legate de formă, culoare, loc de plasare a informaţiei etc. vor rămâne aceleaşi pentru mai multe texte dintr-o serie.
- Sunt texte care au ca scop informarea cititorului (ziarele, revistele, cataloagele, emisiunile informative radio şi TV), convingerea publicului (reclamele, publicaţiile şi emisiunile promoţionale, anunţul publicitar, discursurile electorale), satisfacerea unor necesităţi utilitare (mersul trenurilor, mandatele poştale, facturile, chitanţele, cartea de telefon, ghidurile turistice), destinderea (publicaţiile cu specific, emisiunile radio şi TV) etc. (vezi capitolul „Scopul comunicării").
- Aria de cuprindere a nonliterarului este foarte vastă, cuprinzând texte informative, argumentative, memorialistice, epistolare, jurnalistice, juridic-administrative, ştiinţifice, utilitare, religioase etc.

Raportul ficțiune-realitate

✓ **Raportul ficţiune-realitate** vizează atât domeniul creaţiei, specific operei literare, cât şi cel al comunicării, orale sau scrise, prin intermediul textelor nonliterare. Cuvântul *literatură* defineşte deopotrivă sfera ficţionalului şi cea a nonficţionalului, astfel încât trebuie operate delimitări clare, ce privesc conţinutul de idei, tema şi mesajul comunicării, dar şi codul utilizat, forma şi mijlocul de transmitere a acestuia. De asemenea, scopul comunicării este în directă relaţie cu raportul realitate-ficţiune. Se vorbeşte, astfel, despre *literatură artistică*, *ştiinţifică*, *de specialitate*, *de consum*, *utilitară*, *de frontieră* etc. În acest sens, Roman Jakobson, în lucrarea *Lingvistică şi poetică*, realizează delimitarea între *arta limbajului* – literatura – şi celelalte *practici verbale*.

Scanned with OKEN Scanner

Traseul delimitărilor realitate/ficţiune ne întoarce în timp până la filosoful grec Platon, care sugera expulzarea poeţilor din cetate, deoarece erau consideraţi născocitori de neadevăruri, colportori de ficţiuni inacceptabile în ordinea raţiunii. Aristotel însă considera că literatura, ca fapt de imaginaţie, exprimă ceea ce s-ar putea întâmpla, fiind posibil sau probabil în ordinea realităţii: „Chiar de i s-a întâmplat să-şi clădească opera pe lucruri petrecute, autorul nu este mai puţin artist..." (*Poetica*).

Gérard Genette, în epoca esteticii moderne, demonstrează că ficţionalitatea funcţionează întotdeauna în regimul constitutiv al literarităţii: „O operă de ficţiune este inevitabil receptată ca literară, independent de orice judecată de valoare, pentru că atitudinea de lectură pe care o postulează (faimoasa «suspendare voluntară a incredulităţii») este o atitudine estetică, în înţelesul kantian de *dezinteresare* privind raporturile cu lumea reală" (*Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*).

În sens restrâns, literatura cuprinde totalitatea creaţiilor beletristice dintr-o limbă, fiind considerată o artă a cuvântului, o „nobilă inutilitate" (Madame de Staël), realizată prin valorificarea funcţiei expresive a limbii, în directă relaţie cu funcţiile cognitivă, emoţională, socială, psihologică etc.

Ficţiunea este rezultatul unui proces imaginativ, care constă în preluarea unor elemente din realitate şi transfigurarea lor artistică, graţie sensibilităţii şi viziunii estetice ale autorului. Astfel, universul concret este recreat subiectiv, modelat în forme surprinzătoare, obţinându-se acel „joc secund" despre care vorbeşte poetul Ion Barbu. Referentul textului literar se află în sfera imaginaţiei, a ficţiunii, chiar dacă punctul originar se află în realitatea fenomenelor, a stărilor omeneşti, a naturii, a gândului, a obiectului etc. Adevăruri universale, generale şi eterne capătă în acest mod un contur specific, particular, estetic, prin intermediul imaginii artistice.

Scopul operei literare scapă unei determinări şi unei definiri imediate, punctuale, situându-se undeva între provocarea sensibilităţii, invitaţia la reflecţie şi meditaţie, trăirea emoţională, deschiderea comunicativă, cunoaşterea de sine ş.a.m.d.

Spre deosebire de textul literar, care dezvoltă dincolo de marginile logicii şi ale raţiunii datele universului, textul nonficţional îşi găseşte referentul în realitatea imediată, pe care o surprinde în coerenţa ei contextuală,

Scanned with OKEN Scanner

pe baza unei relaţii de tip cauză-efect. Rezultatul ţine de pragmatica intenţiilor emiţătorului, implicând un scop funcţional şi un limbaj tranzitiv, bazate pe sensul propriu al cuvintelor.

Tipurile de texte şi structura acestora

Textul narativ

✓ **Textul narativ** implică în mod necesar povestirea unei întâmplări reale sau imaginare (fapt, eveniment, istorie etc.) desfăşurate într-un cadru spaţio-temporal, la care participă unul sau mai multe personaje între care se dezvoltă relaţii şi apar conflicte. Principalul mod de expunere îl constituie naraţiunea, caracterizată prin relatarea a cel puţin două evenimente aflate în relaţie cauzală şi derulate, de regulă, în succesiune cronologică. Instanţele comunicării în textul narativ sunt autorul, naratorul/povestitorul, personajul şi cititorul.

Textul narativ respectă o anumită schemă narativă, incluzând etapele acţiunii sau momentele subiectului: *situaţia iniţială* (*expoziţiunea*), care prezintă locul, timpul şi personajul/personajele; *modificarea* (*intriga*) cuprinde elementul perturbator, care aduce o schimbare în situaţia iniţială; *dinamica acţiunii* (*desfăşurarea acţiunii*), care cuprinde evenimentele în derularea lor; *depăşirea situaţiei dificile* (*punctul culminant*), care cuprinde momentul de maximă tensiune a acţiunii; *situaţia finală* (*deznodământul*), ce restabileşte echilibrul iniţial al acţiunii şi aduce, eventual, rezolvarea conflictului.

Cadrul spaţio-temporal permite încadrarea naraţiunii într-o epocă anume şi într-un spaţiu specific de desfăşurare.

Specifice textului narativ sunt anumite *timpuri ale naraţiunii*, cele mai importante fiind *prezentul indicativului* (numit şi *prezentul narativ*, care conferă relatării un ritm susţinut şi dinamic, creând impresia unei acţiuni autentice, imediate, derulate sub ochii cititorului) şi *perfectul simplu* (timp al unei acţiuni trecute, dar încheiate de curând). Celelalte timpuri ale modului indicativ – perfectul compus, mai-mult-ca-perfectul şi imperfectul –

Scanned with OKEN Scanner

se combină cu timpurile principale ale naraţiunii, pentru a prezenta acţiuni de plan secund.

În funcţie de modul în care se derulează naraţiunea, se pot distinge mai multe procedee de legare a secvenţelor narative: *înlănţuirea*, ce relatează evenimentele în ordinea lor cronologică; *inserţia* (încastrarea sau încasetarea), care presupune proiectarea unei povestiri într-o alta, mai mare, ca într-o ramă; *alternanţa*, ce relatează pe rând serii de evenimente, pendulând între mai multe planuri compoziţionale.

Textul poetic

✓ **Textul poetic** este o formă de comunicare specifică literaturii, care se distinge prin particularităţi de expresie şi de conţinut de celelalte tipuri de compoziţii, pentru că, în acest caz, cuvintele nu mai sunt simple mijloace de expresie, nu intermediază reprezentarea unor fapte sau fenomene umane, ci se constituie ele însele într-un mesaj, într-o comunicare unică şi irepetabilă. De aceea, „de la poet la poet, rezolvarea comunicării ia mereu alte forme, pentru că mereu sunt alte unicităţi de comunicat" (Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*). Textul poetic este „o unitate formală de sine stătătoare, care poartă un conţinut imaginar şi dă naştere unei expresii" (Nicolae Manolescu, *Despre poezie*).

Textul poetic prezintă trăsături particulare, precum:

- structurarea în versuri, cu respectarea regulilor prozodice (strofă, ritm, rimă, măsură) sau nu (versuri libere);
- delimitarea unor tablouri sau secvenţe lirice, precum şi a unor planuri compoziţionale;
- existenţa accentuată a unei dimensiuni emoţionale, interioare, reflexive, filosofice şi afective a umanului;
- prezenţa eului liric, ca mască a subiectivităţii auctoriale, care se construieşte prin însuşi actul autoexprimării;
- exprimarea directă, de obicei la persoana I, a gândurilor, sentimentelor, ideilor;
- folosirea unor moduri de expunere specifice (descrierea, monologul, confesiunea lirică, dialogul imaginar etc.);

Scanned with OKEN Scanner

- limbajul expresiv, plastic, sugestiv, în care cuvintele sunt, în general, folosite cu sens figurat sau conotativ, având o încărcătură simbolică deosebită ;
- folosirea figurilor de stil, care contribuie la accentuarea dimensiunii estetice a limbajului şi sporeşte expresivitatea limbii, dând concreteţe, forţă şi plasticitate imaginilor poetice ;
- imaginarul artistic variat, rezultat din percepţia subiectivă a realităţii de către autor : imagini vizuale, auditive, cinetice, olfactive, termice, sinestezice etc. ;
- muzicalitatea – atribut definitoriu al poeziei clasice, tradiţionale, mai puţin explorată în modernism – este obţinută fie la nivel prozodic, fie graţie eufoniei interioare a cuvintelor, care creează o reţea fonetică purtătoare de sens.

Textul dramatic

✓ **Textul dramatic** se distinge printr-o deosebită complexitate, fiind o „veritabilă polifonie informaţională" (Roland Barthes), în sensul că la realizarea mesajului contribuie mai multe coduri, limbaje şi chiar arte. Orice text dramatic se compune din două părţi distincte, dar inseparabile – dialogul/monologul şi didascaliile –, astfel încât îl caracterizează *dubla enunţare*.

Didascaliile – aparţinând, ca enunţare, autorului – au ca referent spectacolul şi desemnează contextul comunicării, determinând o pragmatică a rostirii replicilor şi a acţiunii dramatice (ele răspund la întrebări de genul „Cine ?", „Cum ?", „Când ?", „Unde ?", „De ce ?", „Cu cine ?" etc. legate de evenimentele şi personajele operei). Fixând condiţiile enunţării imaginare, didascaliile se adresează deopotrivă profesioniştilor sau specialiştilor spectacolului teatral (regizor, actori, scenograf, maestru de lumini etc.) şi cititorilor, care sunt, astfel, ajutaţi să-şi imagineze situaţia concretă de desfăşurare a întâmplărilor prezentate în textul dramatic.

Autorul unei piese de teatru trebuie să se supună nu doar regulilor limbii şi convenţiilor literare, ci şi canoanelor altei arte, teatrul. De asemenea, receptarea textului dramatic implică multiple competenţe şi

Scanned with OKEN Scanner

disponibilităţi din partea cititorului, pentru că acesta trebuie să decripteze semne aparţinând mai multor arte, opera dramatică fiind caracterizată prin sincretism.

În textul dramatic pot fi uşor decelate toate cele şase funcţii ale comunicării: funcţia emotivă trimite la emiţător (autorul operei şi actorul de pe scenă), funcţia conativă vizează receptorul (cititorul, spectatorul, dar şi actorii care dialoghează pe scenă), funcţia referenţială are în vedere contextul comunicării şi legătura cu realitatea din timpul ficţiunii teatrale, funcţia fatică este subordonată condiţiilor comunicării (directe în cazul spectacolului şi indirecte, mediate în cazul textului), funcţia metalingvistică este identificabilă mai ales în didascalii, care explică, uneori, codul de exprimare artistică, iar funcţia poetică trimite la relaţia dintre text şi reprezentare.

Comunicarea verbală este în mod necesar completată, în cazul textului dramatic, de cea paraverbală (intonaţie, inflexiune a vocii, accent, pauză, tempo, exclamaţii etc.) şi de cea nonverbală (mişcare scenică, gesturi, decor, mimică, lumini, costum, muzică etc.).

Textul descriptiv

✓ **Textul descriptiv** constă în surprinderea şi zugrăvirea trăsăturilor particulare ale unui obiect, ale unei persoane, ale unui fenomen sau aspect din natură, enumerând caracteristicile acestuia.

După limbajul utilizat şi scopul urmărit, textul descriptiv poate fi *literar*, caracterizat prin subiectivitate, sau *nonliterar*, caracterizat, în principiu, prin obiectivitate. În general, descrierea nonliterară prezintă obiecte reale, iar descrierea literară – atât obiecte reale, cât şi imaginare. De asemenea, după natura obiectului prezentat, se disting mai multe tipuri de descriere: *topografia* (locuri sau aşezări omeneşti), *cronografia* (epoci, perioade), *etopeea* (moravuri, caractere), *portretul* (figuri, persoane), *tabloul* (peisaje, acţiuni, evenimente mai complexe).

Funcţiile descrierii variază în raport cu tipul acesteia: decorativă, explicativă, poetică, simbolică, expresivă, narativă, reprezentativă, comercială, persuasivă, utilitară, practică, experimentală etc.

În general, se respectă un algoritm al realizării descrierii:

Scanned with OKEN Scanner

1. *ancorarea* – numirea obiectului descrierii ;
2. *aspectualizarea* – fragmentarea întregului în părţi şi evidenţierea trăsăturilor acestora ;
3. *relaţionarea* – situarea temporală şi spaţială a obiectului descris, asocierea, disocierea, compararea lui cu alte obiecte din aceeaşi categorie ;
4. *reformularea* – recompunerea întregului, pentru rotunjirea descrierii.

Textul descriptiv are **trăsături** precum :

- utilizarea unui vocabular specific aspectului descris (termeni de specialitate în cazul descrierii ştiinţifice, cuvinte cu sens figurat în cazul descrierii literare, vocabular accesibil în cazul descrierii având un caracter utilitar etc.) ;
- frecvenţa adjectivelor şi a substantivelor, care au rolul de a particulariza realitatea descrisă (formă, culoare, dimensiuni etc.) ;
- prezenţa indicilor spaţiali şi temporali, prin care realitatea descrisă este contextualizată ;
- utilizarea verbelor la prezent sau la imperfect, deoarece, în general, descrierea are caracter static ;
- respectarea raportului întreg-parte-detaliu în prezentare, astfel încât toate elementele să fie reprezentate ;
- folosirea, cu precădere, a enumeraţiei şi a epitetului în cazul descrierii literare ;
- respectarea unei logici a prezentării, potrivit căreia realitatea descrisă poate fi înfăţişată urmărindu-se axa orizontală (stânga-dreapta) sau axa verticală (sus-jos) ;
- evidenţierea punctului de vedere al celui ce realizează descrierea.

Textul informativ

✓ **Textul informativ** are ca specific transmiterea unui număr cât mai mare de informaţii către un auditoriu, într-un mod compact, unitar, logic şi coerent, punând în lumină fenomene, situaţii, atitudini ale unor persoane etc. şi modelând, totodată, înţelegerea celui ce receptează aceste informaţii. Predomină funcţia referenţială a comunicării, iar emiţătorul este o prezenţă

Scanned with OKEN Scanner

discretă, estompată. Cuvintele sunt folosite cu sensul lor propriu, evitându-se ambiguităţile sau confuziile, astfel încât să se realizeze accesibilitatea. Întrebările care ghidează lectura textului informativ sunt: „Despre ce suntem informaţi?", „Cum suntem informaţi?", „În ce scop este transmisă informaţia?" etc.

Texte informative sunt considerate ştirile, articolele de ziar, textele ştiinţifice, textele de tip utilitar, reclamele, anunţurile, buletinele meteo, reţetele culinare etc.

Pentru realizarea unui text informativ eficient şi coerent este necesară parcurgerea unor etape, precum:

- **documentarea** atentă asupra temei pe marginea căreia urmează să se realizeze informarea, prin consultarea unor surse credibile, temeinice şi verificate;
- **selectarea** acelor date şi informaţii esenţiale şi relevante pentru reflectarea fidelă şi obiectivă a temei propuse;
- **ordonarea** logică a informaţiilor, astfel încât transmiterea lor să se realizeze cu uşurinţă;
- **redactarea** prezentării trebuie, de asemenea, să respecte anumite reguli:
  - să fie respectate cele trei părţi ale oricărei compoziţii: introducere, cuprins, încheiere;
  - informaţiile să fie noncontradictorii (ideile dintr-un paragraf să nu intre în contradicţie cu altele, din alte paragrafe);
  - să existe legături logice între informaţii, care decurg firesc una din alta;
  - legăturile dintre idei să fie realizate prin intermediul conectorilor textuali (elemente de legătură – prepoziţii, conjuncţii, adverbe, locuţiuni etc. – precum: *şi*, *încă*, *de asemenea*, *mai întâi*, *apoi*, *în sfârşit*, *căci*, *în schimb*, *însă*, *totuşi*, *în primul rând*, *în al doilea rând* etc.).

Textul argumentativ

✓ **Textul argumentativ** este un discurs orientat spre convingerea unui auditoriu/interlocutor/destinatar, caracterizat prin asumarea de către locutor a unui punct de vedere în legătură cu o temă, pe care îl susţine într-o

Scanned with OKEN Scanner

manieră raţională (bazată pe logica argumentativă). „Să argumentezi (...) înseamnă să plasezi idei şi cunoştinţe într-un raport de interacţiune logică şi de succesiune adecvată, astfel încât să conducă la acceptarea sau la respingerea anumitor aserţiuni. Este una dintre cele mai complexe activităţi ale omului ca fiinţă vorbitoare." (Vicenzo Lo Cascio)

Textul argumentativ este specific domeniului ştiinţific, dar şi celui didactic sau jurnalistic. Definit ca „artă de a justifica o opinie" (R. Blanché), textul argumentativ respectă, de obicei, următoarea structură:

- *formularea ipotezei* cu privire la temă, evidenţiindu-se opinia locutorului;
- *expunerea argumentelor şi a exemplelor* menite să susţină ipoteza;
- *formularea concluziei*, prin reluarea nuanţată a opiniei iniţiale.

Strategiile argumentative au rolul de a modela raţionamentul, pentru atingerea scopului propus. În funcţie de intenţiile locutorului, acestea pot fi ofensive sau defensive, inductive (de la particular la general) sau deductive (de la general la particular), bazându-se pe *tehnici* precum *exemplificarea*, *aluzia*, *analogia*, *opoziţia*, *contrastul*, *gradarea*, *acumularea*, *citatul*, *asocierea*, *comparaţia*, *reducerea la absurd*, *influenţarea afectivă a locutorului* etc.

Legătura dintre idei şi înlănţuirea argumentelor este realizată cu ajutorul unor **conectori** (cuvinte, structuri, expresii) care vizează:

- ordinea ideilor sau a faptelor: *în primul rând*, *în al doilea rând*, *mai întâi*, *în altă ordine de idei*, *în plus*, *apoi*, *pe de altă parte* etc.;
- exemplificarea: *în ceea ce priveşte*, *de exemplu*, *spre exemplu*, *cum ar fi* etc.;
- comparaţia: *la fel cu*, *în comparaţie cu*, *tot aşa ca* etc.;
- contrastul: *faţă de*, *or*, *spre deosebire de*, *dar*, *însă*, *în contrast cu*, *dimpotrivă* etc.;
- probabilitatea: *este posibil*, *probabil*, *poate*, *este cu putinţă* etc.;
- certitudinea: *negreşit*, *sigur*, *fără îndoială*, *bineînţeles*, *desigur*, *de fapt*, *cu certitudine* etc.;
- cauza: *întrucât*, *deoarece*, *având în vedere*, *pentru că*, *din cauză că* etc.;
- concluzia: *deci*, *rezultă că*, *în consecinţă*, *de aici putem arăta că*, *prin urmare*, *aşadar*, *în concluzie*, *în cele din urmă*, *pe scurt* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Există, de asemenea, **modalizatori de opinie** care nuanţează ideile şi atitudinile locutorului cu privire la temă, precum:

- convingerea: *sunt convins, n-am nicio îndoială, fără doar şi poate, sunt încredinţat, fără urmă de îndoială* etc.;
- părerea nedecisă: *probabil, poate, se pare, am impresia, după toate aparenţele, e de bănuit, nu este exclus* etc.;
- contestarea: *contest, resping, refuz să cred, nu văd niciun motiv pentru care, e o eroare să crezi* etc.;
- ierarhizarea: *în primul rând, în al doilea rând* etc.;
- cauza: *pentru că, din cauză că, deoarece, căci, întrucât* etc.;
- adăugarea: *pe de o parte, pe de altă parte, mai mult, nu numai, în plus* etc.;
- consecinţa: *încât, în consecinţă, ca urmare* etc.

Textul memorialistic

✓ **Textul memorialistic** se încadrează – alături de scrisoare, jurnal, interviu, eseu autobiografic, amintiri, confesiune etc. – în categoria literaturii de frontieră, în interiorul căreia există chiar segmentul intitulat „literatura mărturisirilor" (Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*). De asemenea, criticul Eugen Simion, în lucrarea *Ficţiunea jurnalului intim*, vorbeşte despre „genurile biograficului", situate între „povestirea ficţională" şi „povestirea factuală", după delimitarea făcută de esteticianul Gérard Genette în volumul *Ficţiune şi dicţiune*.

„Scriitură a eului", textul memorialistic leagă „fâşii de evenimente" ori „secvenţe de întâmplări reale", contemplate şi retrăite din perspectiva trecerii timpului (Erving Goffman, *Frame Analysis*), cu toată nostalgia sau disperarea eului pornit „în căutarea timpului pierdut". Reprezintă o consemnare retrospectivă a unor evenimente sau întâmplări la care autorul a fost martor, sub forma unei sinteze între istorie şi confesiune, la persoana I, specifică subiectivităţii, astfel încât valoarea documentară este, de cele mai multe ori, dublată de una artistică.

Spre deosebire de jurnal, textul memorialistic nu este neapărat strict concentrat asupra vieţii individuale a autorului, ci cuprinde un teritoriu mai

Scanned with OKEN Scanner

vast, care include epoci, scene de viaţă, oameni etc. ce au marcat, într-un fel sau altul, devenirea memorialistului. Esenţială, într-un asemenea text, este optica autorului asupra vieţii la sfârşit de drum, dacă se ţine seama de faptul că memoriile se scriu către finalul vieţii. Experienţa trăită este distilată în elementele ei revelatoare, care capătă consistenţă prin raportare la prezent, astfel încât distanţa dintre timpul mărturisirii şi cel al trăirii este un necesar element al înţelegerii propriei vieţi.

Prăbuşirea comunismului a determinat apariţia *memorialului carceral*, ce are valoarea unei mărturii politice, sociale şi afective cu atât mai preţioase cu cât autorii au trecut prin experienţa detenţiei (Paul Goma, Virgil Ierunca, Petre Ţuţea, Constantin Noica, Nicolae Steinhardt etc.).

Evocarea, retrospecţia şi introspecţia, decupajul, analiza, confesiunea, exclamaţiile şi interogaţiile retorice, povestirea, descrierea, monologul etc. sunt tehnici şi procedee narative specifice textului memorialistic, toate fiind circumscrise persoanei I.

Autori precum Titu Maiorescu, Mircea Eliade, Marin Preda, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Eugen Lovinescu, Ionel Teodoreanu, Nicolae Breban au consacrat textul memorialistic, care a dobândit, în timp, un profil artistic şi documentar definitoriu, care pune într-o lumină autentică şi credibilă personalitatea autorilor.

Textul epistolar

✓ **Textul epistolar** se situează între confesiune şi informare, fiind conceput pentru un anumit destinatar şi având un scop particular. „Naraţiuni intime şi organizate, dar nu pregătite pentru ochiul publicului", aşa cum sintetic sunt definite în dicţionarul american, scrisorile cuprind un mesaj direct, voluntar, natural şi spontan, raportat cu necesitate la relaţiile dintre emiţător şi destinatar.

Ilustrând o situaţie de comunicare indirectă, textul epistolar adoptă un cod cunoscut de cei doi protagonişti ai comunicării, prin care se transmite un mesaj anume, respectându-se anumite convenţii formale: data şi locul elaborării, formula de adresare către destinatar, textul în sine, formula de încheiere şi post-scriptum-ul.

Scanned with OKEN Scanner

Există însă şi texte epistolare formale sau oficiale, care circulă de obicei între instituţii sau între o persoană şi o instituţie, aşadar într-un cadru ce depăşeşte sfera intimităţii.

În funcţie de tipologia în care se încadrează, textul epistolar valorifică toate funcţiile comunicării, cu deosebire funcţiile emotivă şi conativă în scrisorile intime şi familiale sau cea referenţială în cazul celor oficiale.

În zilele noastre, scrisorile clasice sunt tot mai mult înlocuite, graţie progresului tehnologic, de *e-mail* sau *poşta electronică*, formă rapidă de comunicare la distanţă, dar care nu poate suplini, la nivel emoţional, întregul complex de trăiri ce însoţesc, în genere, elaborarea, trimiterea şi citirea unui text epistolar scris de mâna emiţătorului.

Deşi sunt, în general, forme de comunicare uzuale, între oamenii obişnuiţi, fără pretenţii de literaritate, totuşi istoria literaturii reţine texte epistolare celebre, care, publicate după moartea autorilor, au relevat publicului faţete inedite ale vieţii şi operei acestora, cum sunt scrisorile poetului Mihai Eminescu trimise Veronicăi Micle.

Textul jurnalistic

✓ **Textul jurnalistic** poate fi definit ca o unitate informaţională nonficţională, cu funcţie informativă deliberată, asumată de un autor care observă realitatea evenimentelor şi o transformă în informaţie, adică într-o structură semantică, sintactică şi pragmatică destinată unui public-ţintă, pentru o receptare optimă şi cu un efort minim. Pentru că scopul definitoriu al textului jurnalistic este informarea – chiar dacă, implicit, se formează şi opinii sau atitudini –, el trebuie să se distingă prin claritate, accesibilitate, concizie şi originalitate, trăsături esenţiale pentru un jurnalism de calitate.

Textul jurnalistic – sintagmă generică – acoperă o tipologie vastă : texte de opinie, de reportaj, utilitare, instituţionale, de interpretare, iar compoziţiile prin care se realizează această gamă sunt la fel de numeroase : ştirea, interviul, reportajul, ancheta, portretul, editorialul, tableta, cronica, recenzia, comentariul, dosarul etc.

Indiferent de formă, textul jurnalistic se naşte prin identificarea unui eveniment (care este de actualitate, prezintă un grad mare de interes pentru

Scanned with OKEN Scanner

public şi o semnificaţie deosebită pentru acel moment), documentarea pe marginea acestuia (pe teren sau din diverse alte surse), selecţia datelor relevante (care trebuie să răspundă la câteva întrebări de bază în jurnalism: „Cine?, „Ce?", „Unde?", „De ce?", „Cum?", „Când?", „Cu ce consecinţe?"), organizarea lor într-un plan, redactarea şi stilizarea, în funcţie de profilul materialului ce se doreşte a fi realizat.

Jurnalismul de calitate este o sinteză fericită a comunicării cu retorica, stilistica, logica, psihologia şi sociologia, pe fondul unei culturi generoase, care să acopere şi să faciliteze o înţelegere cât mai profundă a fenomenelor dintr-o realitate multiformă şi dinamică. Textul jurnalistic închide în sine „eternitatea efemeră" a cotidianului, într-un spaţiu tipărit în care interferează cuvântul şi imaginea, spre a oferi o reflectare cât mai fidelă a realităţii. Astfel, „cunoscutul trebuie să se arate insolit, iar necunoscutul familiar" (Michel Truffet, *La rhétorique de la désinvolture*).

Textul juridic-administrativ

✓ **Textul juridic-administrativ** poate fi întâlnit în domeniul legislativ (Constituţia, Codul penal, Codul muncii, articole de lege, administraţie, finanţe etc.), fiind caracterizat prin obiectivitate, sobrietate, claritate, proprietate a termenilor, economie de mijloace, accesibilitate şi respectarea normelor limbii literare.

Scopul fiind unul informativ, textul juridic-administrativ se distinge prin conţinutul normativ, concretizat, la nivel formal, în enunţuri cu formă impersonală, lipsite de ambiguitate, ca şi în utilizarea clişeelor lingvistice, care au rolul de a tipiciza limbajul. Dintre funcţiile comunicării predomină cea referenţială, întrucât mesajul este concentrat, strict, asupra descrierii sau prezentării unei situaţii, a unei instituţii, a unui caz etc., care nu implică participarea emoţională, afectivă sau subiectivă a emiţătorului, nici persuadarea receptorului prin mesajul transmis. De asemenea, termenii folosiţi sunt clar definiţi şi, în general, monosemantici, astfel încât funcţia metalingvistică nu se cere activată. Se respectă proprietatea termenilor, spre a nu se da naştere la ambiguităţi de înţelegere. Există, de asemenea, o terminologie specifică domeniului juridic sau diverselor compartimente ale domeniului administrativ.

Scanned with OKEN Scanner

Textul juridico-administrativ poate lua şi forma completării unor modele sau formulare care orientează emiţătorul spre anumite dominante ce se cer atinse în comunicare. Emiţătorul poate fi specializat şi deci creditabil (un organ legislativ, o instituţie) sau nespecializat (atunci când o persoană fizică înaintează un document către o instituţie). De asemenea, receptorul poate fi specializat (avocaţi, procurori, contabili, administratori etc.) sau nespecializat (persoane care consultă o lege, primesc o înştiinţare fiscală etc.). În mod necesar, un asemenea text este alb sub aspect stilistic, evitându-se expresiile figurate, care ar putea da naştere la interpretări arbitrare.

La nivel morfosintactic, textul juridic-administrativ se distinge prin utilizarea infinitivelor lungi (*respectarea*, *constituirea*, *depozitarea*, *aplicarea*), a infinitivului cu valoare de imperativ („A se aplica... ! ", „A se aduce la cunoştinţa... ! "), a verbelor la diateza reflexiv-pasivă (*se are în vedere*, *se consideră*) şi a coordonării între propoziţiile unei fraze.

Textul ştiinţific

✓ **Textul ştiinţific** se distinge prin realizarea intenţiei tranzitive a limbajului, în defavoarea celei reflexive, dacă avem în vedere delimitările realizate de Tudor Vianu în *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, în sensul că primează transmiterea unor informaţii de la un emiţător către un destinatar, fără prezenţa vreunei componente afective, emoţionale a celui dintâi. Cu toate acestea, există domenii „de graniţă" precum istoria, psihologia, filosofia, critica şi istoria literară etc., în care subiectivitatea se întâlneşte cu obiectivitatea, tranzitivitatea cu reflexivitatea, informarea cu persuadarea şi sensibilizarea receptorului, într-un demers argumentativ, polemic, critic etc.

Textele ştiinţifice cuprind informaţii asupra unor fenomene ale realităţii, obiecte, noţiuni, date etc., bazate pe raţionamente logice, astfel încât este activată cu precădere dimensiunea cognitivă a limbajului. Predomină funcţia referenţială a comunicării, cuvintele sunt folosite cu sens propriu, limbajul fiind caracterizat printr-un grad mare de abstractizare, ca şi prin claritate, proprietate, precizie, concizie, corectitudine.

Textul ştiinţific implică un număr mare de neologisme şi termeni tehnico-ştiinţifici, monosemantici, astfel încât publicul căruia se adresează este

Scanned with OKEN Scanner

relativ limitat la un domeniu anume. Se formează, astfel, aşa-numitul jargon profesional, constând într-o suită de cuvinte cunoscute şi utilizate cu precădere într-un domeniu anume. Se adaugă, ca auxiliare necesare, abrevierile, simbolurile, semnele convenţionale, formulele stereotipe.

Acest tip de text se bazează pe aserţiune, explicaţie, demonstraţie, descriere, observaţie, inducţie şi deducţie, ca şi pe inserţia unor tabele, ecuaţii, desene, imagini etc., care completează şi nuanţează informaţiile transmise sub formă textuală.

Emiţătorii sunt fie specializaţi (fizicieni, chimişti, medici, psihologi, profesori), fie nespecializaţi, oameni obişnuiţi (elevi, studenţi) care explorează, prin studiu, un anumit domeniu, dorind să cunoască, să experimenteze, să argumenteze, să demonstreze, să investigheze, să observe diferite aspecte ale realităţii.

Regulile generale în redactare; modalităţi de indicare a bibliografiei, normele citării

✓ **Redactarea (tehnoredactarea)** unui text este un demers complex, care implică o bună organizare a materialului de prezentat, după ce, în prealabil, autorul s-a hotărât asupra conţinutului de idei, a scopului, a codului sau a limbajului utilizat etc. Există reguli generale şi particulare, care privesc tipul de compoziţie în care se încadrează lucrarea ce se doreşte a fi redactată.

Dacă exceptăm textele din domeniul administrativ – care cuprind clişee lingvistice cu rol de standardizare a comunicării –, precum şi textele literare, ce se bucură de o mai mare libertate formală, redactarea unei lucrări, care urmează a fi publicată sau nu, trebuie să respecte următoarele norme :

- titlul, eventual subtitlul lucrării (poate fi trecut şi pe o *pagină de titlu*) ;
- tipul lucrării (sinteză, paralelă, eseu argumentativ, studiu critic, investigaţie, monografie etc.) ;
- prenumele şi numele autorului ; eventual, acolo unde este cazul, funcţia sau statutul într-o organizaţie ;

Scanned with OKEN Scanner

- cuprinsul (poate fi aşezat la începutul sau la sfârşitul lucrării);
- conţinutul propriu-zis al lucrării, organizat în capitole, subcapitole, paragrafe, alineate;
- notele de subsol, acolo unde este cazul;
- anexele, acolo unde este cazul (tabele, grafice, desene, statistici etc.);
- bibliografia lucrării (titluri consultate, site-uri, reviste etc.), eventual notele bibliografice, referitoare la pagini, capitole, menţiuni speciale etc.;
- numerotarea paginilor se realizează după pagina de titlu.

✓ **Bibliografia** se indică, în totalitate, la sfârşitul lucrării, după cum urmează:

- se respectă criteriul alfabetic aplicat numelui autorului;
- dacă acelaşi autor a scris mai multe lucrări care apar în bibliografie, acestea se vor include în ordine cronologică, de la cea mai veche spre cea editată recent;
- ordinea este numele şi prenumele autorului (autorilor), titlul lucrării, numărul ediţiei, volumul, editura (editurile), locul şi anul publicării;
- pentru articolele apărute în reviste, se menţionează, în ordine: numele şi prenumele autorului (autorilor), titlul articolului sau al studiului, titlul revistei în care apare studiul respectiv, volumul, numărul acestuia, ziua, luna şi anul publicării; se indică, de asemenea, paginile web/ site-urile de pe care s-au preluat anumite informaţii.

✓ **Normele citării** reprezintă un cod unic, ce trebuie respectat de toţi cei care elaborează o lucrare. Cele mai importante sunt următoarele:

- În cazul utilizării unui fragment dintr-un alt text, se utilizează ghilimelele şi, printr-un indice numeric, se face trimitere exactă la sursă, în subsolul paginii sau, rareori, la finalul lucrării.
- După ce a fost indicată lucrarea folosită ca sursă, dacă se revine la ea, în alt loc, cu un alt citat sau o referire oarecare, nu se mai trece încă o dată titlul, ci se face menţiunea *op. cit.*
- În cazul în care referirile la acelaşi autor şi la aceeaşi lucrare sunt succesive, se face menţiunea *ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

- Dacă autorul se repetă, iar opera este diferită, se pune *idem* şi se trece titlul nou.
- Menţiunea *apud* este folosită atunci când se utilizează un citat sau o informaţie care nu este luată direct de la sursă, ci dintr-o altă lucrare care o conţine.
- Termenii din limbi străine, titlurile de cărţi, reviste, filme, tablouri etc. pot fi scrise cu litere italice (înclinate), atunci când lucrarea este redactată pe calculator, sau subliniate (titlurile de cărţi şi reviste), respectiv în ghilimele (celelalte), când rămâne scrisă de mână.
- Aldinele (bold) se folosesc pentru evidenţierea titlurilor sau pentru indicarea numărului capitolului.
- După semnele de punctuaţie se lasă, obligatoriu, un spaţiu.

Acurateţea ortografiei şi a punctuaţiei reprezintă, de asemenea, o condiţie *sine qua non* a unei lucrări redactate după toate standardele. În acest sens, pentru nelămuriri, poate fi consultat *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită (DOOM^2 – Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005), lucrare normativă ce cuprinde toate modificările apărute în domeniul limbii.

Nivelurile receptării şi producerii textelor orale şi scrise

Comunicarea, fie în varianta producerii unor texte, fie în cea a receptării lor, presupune un ansamblu de elemente gramaticale, stilistice, semantice etc., care, în armonie, facilitează schimbul performant de mesaje literare şi nonliterare între oameni. O analiză a întregului relevă mai multe niveluri: fonetic, ortografic, ortoepic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal şi paraverbal.

Nivelul fonetic vizează expresia sonoră a cuvintelor, sub forma sunetelor care dobândesc, în comunicare, o anumită rezonanţă şi încărcătură stilistico-afectivă, dată de înălţime, durată, amplitudine, tonalitate, ritm, accent, intonaţie, timbru şi tempo. Indicatorii nivelului fonetic sunt:

Scanned with OKEN Scanner

- ***sunetele***: vocalele, semivocalele, consoanele;
- ***grupurile de sunete***: vocalice (diftong, triftong, hiat), consonantice (*sh*, *th*, *tsch* etc., întâlnite în cazul numelor proprii sau al cuvintelor împrumutate din alte limbi, care păstrează grafia din limba de origine), sunetele duble (*ee*, *ii*, *uu*, *oo* etc.);
- ***accentul***, care poate determina schimbarea sensului unui cuvânt (*háină-haínă*, *párcă-parcắ*);
- ***cacofonia*** (alăturare de sunete cu efect sonor neplăcut), care se poate evita prin reformulare, schimbarea topicii sau introducerea unui nou termen între cei doi;
- ***hipercorectitudinea*** (folosirea greşită a unor sunete în locul altora, tocmai din dorinţa de exprimare corectă: *bleumaren* în loc de *bleumarin*, *piftea* în loc de *chiftea*);
- ***despărţirea în silabe***, care se face după anumite reguli, pe lângă cea a pronunţiei (două vocale alăturate trec în silabe diferite; o consoană între două vocale sau între o vocală şi un diftong/triftong trece în a doua silabă; două consoane alăturate trec în silabe diferite, exceptând situaţia în care a doua este *l* sau r, iar prima este *b*, *c*, *d*, *f*, *g*, *h*, *p*, *t*, *v*, când despărţirea se face înaintea grupului; se evită despărţirea unui cuvânt scris cu cratimă la sfârşit de rând; trei consoane alăturate se despart după prima consoană, excepţia se înregistrează în cazul grupurilor de sunete *lpt*, *mpt*, *nct*, *ncţ*, *ncs*, *ndv*, *rct*, *rtf*, *stm*, *mpţ*, când despărţirea se face după a doua consoană; după DOOM^2, la despărţirea în silabe nu se mai ţine neapărat seama de structura cuvintelor compuse sau a celor derivate cu prefix la despărţirea în silabe);
- ***corespondenţa sunet-literă***, ce are, ca regulă generală în limba română, faptul că o literă notează un singur sunet, excepţie făcând litera *x*, căreia îi corespund două sunete (*cs*, *gz*), precum şi grupurile de litere *ce*, *ci*, *ge*, *gi*, *che*, *chi*, *ghe*, *ghi*, care pot reda două sunete sau unul, în funcţie de existenţa în aceeaşi silabă a unei vocale;
- ***tonul*** poate să modifice sau să nuanţeze sensul unui mesaj; el poate fi neutru, constant, interogativ, exclamativ, afectiv etc.;
- ***pauza*** apare la sfârşitul enunţului, dar şi în interiorul acestuia, exprimând o stare afectivă;

Scanned with OKEN Scanner

- ***intonaţia*** este în directă legătură cu interjecţiile, vocativele şi interogaţiile din text, care modalizează comunicarea în funcţie de intenţiile vorbitorului.

În comunicarea orală şi scrisă, sunetele dobândesc anumite *valori stilistice*, sub forma aşa-numitelor *figuri de sunet* (aliteraţie, asonanţă), dar şi prin *eufonia* lor intrinsecă, dată de efectul muzical plăcut produs datorită repetării anumitor vocale sau consoane într-un enunţ literar sau, rareori, nonliterar. De asemenea, datorită lungirii sunetelor se creează o formă specială de *superlativ absolut* (*Frumooos !*), iar utilizarea onomatopeelor şi a derivatelor acestora are un *efect imitativ*, care conferă autenticitate comunicării.

Nivelul ortografic, ortoepic şi al punctuaţiei cuprinde regulile privind utilizarea semnelor ortografice şi de punctuaţie, precum şi valenţele expresive pe care folosirea lor le imprimă comunicării ; nivelul ortoepic este validat numai în comunicarea orală, desemnând ansamblul de reguli privitoare la pronunţarea corectă a cuvintelor.

Semnele ortografice sunt :

- ***cratima*** – marchează în scris rostirea legată sau în aceeaşi silabă a două cuvinte alăturate ; consecinţele utilizării ei sunt elidarea unui sunet, evitarea hiatului, reducerea numărului de silabe – care, în poezie, marchează conservarea ritmului şi a măsurii versurilor –, rostirea în tempo rapid a enunţului, potrivit principiului minimului efort, manifestat şi în limbă ; de asemenea, marchează scrierea cuvintelor compuse (*câine-lup*) şi despărţirea cuvintelor în silabe ;
- ***apostroful*** – marchează dispariţia unor sunete sau cifre ale unor ani (*'48*, „Las' pe mine ! ") ;
- ***punctul***, ca semn ortografic, este folosit în abrevieri (*op. cit., O.N.U.*) ;
- ***bara oblică*** apare în formule distributive care cuprind numele unor unităţi de măsură (*km/oră*) ;

Semnele de punctuaţie sunt :

- ***punctul*** marchează pauza ce se face în vorbire între propoziţii sau fraze independente ca sens ; nu se pune punct după : titlurile cărţilor, ale operelor literare, muzicale, artistice etc., nici după formulele de adresare

din scrisori, cuvântări, adrese etc., după abrevierile formate din prima şi ultimele litere ale unui cuvânt (*d-ta*, *d-voastră*), după simbolurile şi prescurtările din chimie, fizică, matematică (km, g, l) şi nici după abrevierile punctelor cardinale (N, S, E, V);

- ***semnul întrebării*** este folosit în scriere pentru a marca intonaţia propoziţiilor sau frazelor interogative; poate fi folosit simultan cu semnul exclamării, în cazul propoziţiilor interogative retorice, prin care se transmite o informaţie, un mesaj, în asociere cu atitudini ale vorbitorului precum îndoiala, nedumerirea, uimirea, indignarea etc. („N-am fost eu la meci?!");
- ***semnul exclamării*** marchează grafic intonaţia frazelor şi a propoziţiilor exclamative sau imperative; se foloseşte după interjecţii şi vocative care exprimă stări afective şi sunt considerate cuvinte independente, după exclamaţii redate prin substantive în vocativ, izolate astfel de restul propoziţiei sau al frazei printr-o pauză („— Nu se poate, domnule director! v-aţi înşelat! uitaţi-vă la probe!" – I.L. Caragiale); exprimă implicarea afectivă a vorbitorului, sub forma emoţiei, uimirii, bucuriei, surprizei, furiei etc.;
- ***virgula*** delimitează grafic unele propoziţii în cadrul frazei şi unele părţi de propoziţie în cadrul propoziţiei, marchează anumite pauze scurte făcute în cursul rostirii unei propoziţii sau fraze, redă ritmul vorbirii şi al intonaţiei; în propoziţie, virgula se foloseşte în următoarele situaţii: între părţi de propoziţie de acelaşi fel („Am cumpărat mere, prune, caise, pepeni."), pentru a marca o apoziţie („Maria, colega mea, a plecat."), după şi înainte de substantivele în cazul vocativ („Ce s-a întâmplat, copilă, cu tine?"), în locul unui verb omis prin elipsă („Bunica, tot harnică şi bună!"), după construcţiile gerunziale şi participiale aflate la începutul frazei („Venind devreme acasă, m-am plictisit toată ziua" sau „Strigaţi de colegi, copiii s-au întors."), pentru delimitarea cuvintelor şi construcţiilor incidente („Voi veni, fără doar şi poate, la petrecere."), după adverbele de negaţie şi de afirmaţie, când acestea sunt echivalente ale unei propoziţii („Da, răspunse tânărul."); nu se pune virgulă între subiect şi predicat; în frază, virgula desparte propoziţii de acelaşi fel, realizând juxtapunerea, dar şi propoziţii coordonate prin unele conjuncţii (*dar*, *însă*, *ci*, *deci*, *aşadar*) sau intercalate;

Scanned with OKEN Scanner

- ***punctul şi virgula*** marchează o pauză mai mare decât cea redată prin virgulă şi mai mică decât cea redată prin punct; fiind mai mult un mijloc stilistic decât gramatical, folosirea sa este dictată de preferinţa celui care scrie; ca efect stilistic, poate să dea frazei o anumită ritmicitate sau să sublinieze asemănări de structură;
- ***două puncte*** anunţă vorbirea directă sau o enumerare, o explicaţie, o concluzie şi marchează, totodată, o pauză, în genere mai mică decât pauza indicată prin punct;
- ***semnele citării*** sau ***ghilimelele*** se întrebuinţează pentru reproducerea întocmai a unui text spus sau scris de cineva; de asemenea, pot înlocui linia de dialog, în interiorul unei naraţiuni; ca implicaţie stilistică, pot marca ironia la adresa cuiva;
- ***linia de dialog*** indică începutul vorbirii directe, intervenţia fiecărei persoane care ia parte la o conversaţie;
- ***linia de pauză*** delimitează planul comentariilor sau al incidenţei de cel al comunicării propriu-zise, izolează o apoziţie sau o explicaţie a emiţătorului, marchează lipsa unui verb (o elipsă);
- ***parantezele rotunde şi drepte*** arată un adaos în interiorul propoziţiei sau al unei fraze, includ o exemplificare, o explicaţie, o precizare, un detaliu;
- ***punctele de suspensie*** marchează o pauză sau o întrerupere în timpul vorbirii, redând surprinderea, ezitarea, îndoiala, tensiunea, incoerenţa etc. a vorbitorului;
- ***cratima***, ca semn de punctuaţie, numită şi *liniuţă de unire* sau *de despărţire*, se foloseşte în repetiţii (*încet-încet*), în expresii (*tura-vura*), între două numerale, pentru a indica aproximaţia numerică (*două-trei zile*).

Nivelul morfosintactic implică, sub aspectul structurilor morfologice, folosirea corectă a părţilor de vorbire şi a formelor flexionare ale acestora, precum şi valorificarea dimensiunii lor expresive. La nivel sintactic, presupune articularea corectă a propoziţiilor şi frazelor în enunţuri, generarea corectă a unui text, realizarea diferitelor tipuri de acord, evitarea unor construcţii sintactice greşite.

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai importante aspecte ale nivelului morfologic sunt următoarele:

- folosirea corectă a pluralului în cazul substantivelor cu mai multe forme (*corn*, *roman*, *cot*);
- respectarea flexiunii în cazul substantivelor compuse (*căii ferate*, *Mării Negre*);
- realizarea acordului corect la genitiv-dativ, mai ales în cazul substantivelor precedate de articolul posesiv-genitival (*a*, *al*, *ai*, *ale*);
- realizarea acordului în cazul adjectivelor ce determină substantive, mai ales pentru genitiv, dativ şi vocativ (*cărţii citite*, *veselii băieţi*);
- utilizarea repetată a unor părţi de vorbire, în funcţie de tipul de text generat de vorbitor: substantive şi adjective în descrieri, verbe în naraţiuni, pronume de persoana I în monolog sau în alte tipuri de scrieri subiective sau autoreflexive, persoana a II-a în textele adresate unui auditoriu în scopul persuadării acestuia etc.;
- adecvarea modurilor şi a timpurilor verbale la tipul compoziţiei şi la scopul acesteia (prezentul narativ/istoric/etern/gnomic, imperfectul ca timp al duratei, al continuităţii, al nedeterminării sau al fabulosului, perfectul simplu ca timp al unor acţiuni derulate rapid, perfectul compus ca timp al detaşării de un eveniment sau o întâmplare; modurile conjunctiv şi condiţional-optativ pentru acţiuni posibile, probabile, dorite, potenţiale; infinitivul cu rol de imperativ; gerunziul ca timp al permanenţei etc.);
- introducerea – mai ales în cazul textelor literare – a unor forme rare ale cuvintelor sau chiar crearea unor cuvinte (Mihai Eminescu, Ion Creangă, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu);
- utilizarea, în cazul adjectivului şi al adverbului, a unor forme expresive de superlativ absolut (*frumoasă foc*, *un munte de om*, *arhiplin*, *prost din cale-afară*, *mică-mică*);
- valorificarea forţei stilistice a dativului etic („Pe l-apus de soare/ Au să *mi*-l omoare") şi a dativului posesiv (Viaţa-*mi* este plină de bucurii);
- marcarea oralităţii prin vocative, interjecţii, verbe la imperativ, pronume personale;
- folosirea corectă a pronumelui de politeţe, mai ales a formulelor de reverenţă, la care, după DOOM[2], se foloseşte iniţiala majusculă şi pentru cel de-al doilea termen (*Domnia Ta*, *Excelenţa Voastră*);

Scanned with OKEN Scanner

- utilizarea diverselor forme de plural ale pronumelui personal, adecvate la scopul şi contextul comunicării (pluralul modestiei, al autorului, al solidarităţii, al autorităţii);
- identificarea figurilor de stil/a imaginilor artistice realizate, în textul literar, cu ajutorul elementelor aparţinând nivelului morfologic.

Cele mai importante aspecte ale nivelului sintactic sunt următoarele:

- plasarea corectă şi nuanţată, în enunţuri şi texte, a propoziţiilor enunţiative, optative, imperative, interogative şi exclamative;
- receptarea şi generarea corectă a propoziţiilor eliptice de predicat;
- înţelegerea corectă a propoziţiilor cu subiect neexprimat (inclus, subînţeles, nedeterminat) sau inexistent, atunci când acţiunea exprimată nu se poate atribui cuiva;
- realizarea corectă a acordului între subiect şi predicat, cu evitarea acordului după înţeles („Roiul de albine zbura", nu „Roiul de albine *zburau*") şi a acordului prin atracţie („Răsar *luna şi stelele*", nu „*Răsare* luna şi stelele");
- realizarea corectă a acordului pronumelui relativ, cu respectarea genului, a numărului şi a cazului substantivelor implicate („Copilului *căruia* i-am dat cartea", nu „Copilului *care* i-am dat cartea");
- evitarea abaterilor sintactice precum: *pleonasmul* (folosirea alăturată a unor cuvinte sau a unor construcţii cu acelaşi înţeles: *telecomandă la distanţă*, *conducere managerială*, *despăgubirea pagubelor*), *anacolutul* (întreruperea sau suspendarea continuităţii sintactice în propoziţie sau în frază, din cauza tendinţei vorbitorului de a se exprima repede: „El, când a înţeles adevărul, a fost imposibil să se stăpânească"), *tautologia* (repetarea unei părţi de propoziţie sau a unei propoziţii prin aceleaşi cuvinte, dar cu funcţii sintactice diferite, pentru a sublinia, în lipsa altor mijloace, o calitate, o acţiune, o stare etc.: „Şcoala este şcoală şi temele sunt teme"), *cacofonia* (întâlnirea sau alăturarea unor silabe de la sfârşitul unui cuvânt şi începutul altuia, care provoacă efecte neplăcute pentru auz: *un local al şcolii*, *l-a pus pe personaj*, *munca calitativă*);
- topica (ordinea cuvintelor în propoziţie, a propoziţiilor în frază, a frazelor în enunţuri ample etc.) poate fi obişnuită sau standard, dar şi

Scanned with OKEN Scanner

afectivă sau inversă în cazul textelor literare sau nonliterare în care se încearcă transmiterea unui mesaj şi dincolo de cuvintele folosite, rezultat din asocierea lor sintactică ; ea poate personaliza comunicarea, conferindu-i expresivitate şi originalitate.

Nivelul lexico-semantic implică forma şi sensul cuvintelor, precum şi asocierea acestora în diverse construcţii, cu scopul constituirii unui mesaj oral sau scris. Cele mai importante aspecte, în acest sens, sunt următoarele :

- utilizarea în contexte lexicale potrivite a cuvintelor formate prin derivare, respectându-se sensul prefixului (negativ, iterativ sau de repetiţie, neologic etc.) şi/sau al sufixului (augmentativ, diminutival, colectiv, de agent, de instrument, de modalitate etc.) ;
- scrierea şi rostirea corectă a cuvintelor compuse (prin contopire, alăturare cu şi fără cratimă, abreviere) ;
- cunoaşterea sensului prefixoidelor (*auto-*, *bio-*, *crono-*, *macro-*, *foto-*, *tele-* etc.) şi al sufixoidelor (*-fil*, *-fob*, *-icid*, *-for*, *-log* etc.) şi utilizarea lor adecvată ;
- recunoaşterea şi folosirea conştientă a cuvintelor formate prin conversiune, precum şi identificarea valorii lor expresive în textele literare ;
- adaptarea câmpurilor semantice la contextul şi la tema comunicării ;
- valorificarea resurselor semantice şi expresive ale sinonimiei, antonimiei, polisemiei, omonimiei ;
- evitarea confuziilor semantice, cauzate de etimologiile populare (*vindicativ-vindecativ, lucrativ-lucrător*) şi a confuziilor paronimice (*a învesti-a investi*, *originar-original*) ;
- conştientizarea valorii expresive, în general din textele literare, a arhaismelor şi a regionalismelor, creatoare de atmosferă şi autenticitate ;
- evitarea sau folosirea stilizată – atât în comunicarea scrisă, cât şi în cea orală – a argoului şi a jargonului ;
- cunoaşterea sensului şi plasarea adecvată în enunţuri a unităţilor frazeologice, constând în locuţiuni şi expresii româneşti, dar şi formule şi clişee internaţionale, care conţin o puternică sugestie semantică şi expresivă, îmbogăţind comunicarea (*călcâiul lui Ahile*, *nodul gordian*, *calul troian*, *patul lui Procust* etc.) ;

Scanned with OKEN Scanner

- umorul, satira, ironia, eufemismul etc. sunt atitudini care se exprimă, la nivel textual, prin valorificarea nivelului lexical-semantic al limbajului.

Nivelul stilistico-textual vizează raportul dintre conţinut şi formă, definindu-se ca o treaptă superioară celorlalte niveluri menţionate, pentru că presupune o modelare mai accentuată a limbajului, precum şi organizarea acestuia în structuri bine definite, ce se subordonează contextului şi scopului comunicării, tipului de mesaj constituit sau receptat, intenţiilor emiţătorului şi relaţiilor cu receptorul etc. Cele mai importante aspecte privitoare la acest nivel sunt *stilul*, *tipul de limbaj* sau *registrul stilistic* (standard, literar, colocvial, popular, regional, arhaic, specializat, argou, jargon), *figurile de stil* şi *imaginile artistice*, *raportul ficţional/nonficţional*, *tipul de text* (narativ, descriptiv, informativ, argumentativ, poetic, dramatic, descriptiv, memorialistic, epistolar, jurnalistic, juridic-administrativ, ştiinţific), *coerenţa* şi *coeziunea* comunicării (vezi capitolele consacrate acestor noţiuni în lucrarea de faţă).

Nivelul paraverbal (paralimbajul) se defineşte prin raportare la cel verbal, fiind reprezentat de modul în care sunt rostite cuvintele, prin folosirea caracteristicilor vocii. Elementele ce compun acest nivel sunt tonul, viteza vorbirii, ritmul, inflexiunile rostirii, intensitatea şi volumul vocii, pauzele, accentul, debitul verbal, timbrul vocii, sublinierile, dar şi reacţii şi sunete precum râsul, oftatul, mormăitul etc.

Raportul dintre nivelul verbal şi cel paraverbal este determinat de relaţia dintre interlocutori, de talentul şi expresivitatea vorbitorului, precum şi de intenţiile acestuia. Paraverbalul poate, astfel, să susţină, să contrazică, să atenueze, să deformeze, să înlocuiască sau chiar să anuleze mesajul verbal.

În comunicarea scrisă nivelul paraverbal este exprimat prin intermediul semnelor de punctuaţie, iar atunci când se foloseşte e-mail-ul, semnele de punctuaţie sunt completate cu toată gama de figuri care traduc o stare omenească.

Nivelul nonverbal, care îl însoţeşte şi-l completează pe cel verbal, este reprezentat de toate sistemele de comunicare ce nu presupun folosirea

Scanned with OKEN Scanner

cuvintelor : gesturi, poziţia corpului, mimică, privire, plasarea vorbitorului în spaţiu faţă de receptor, mişcare, vestimentaţie, culori, mirosuri etc. Faţă de comunicarea verbală, cea nonverbală putem spune că este universală, în sensul că se transmite un mesaj chiar dacă emiţătorul vorbeşte într-o limbă pe care receptorul nu o cunoaşte. De asemenea, acest mesaj este direct, imediat şi continuu, implicând o componentă emoţională puternică. Vorbitorul comunică nonverbal înainte de a comunica verbal, într-o manieră informală şi nesistemică, dobândită, în general, pe o cale empirică, naturală, chiar dacă, pe măsura progresului artei de a comunica, aceste mijloace devin din ce în ce mai subtile şi deliberate. Mihai Dinu consideră că „primii teoreticieni care au subliniat importanţa comunicativă a mimicii şi a gesturilor au fost profesorii de retorică şi marii oratori ai Antichităţii" – Cicero, Quintilian, Demostene (Mihai Dinu, *Comunicarea*, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2007).

Mişcările corpului sunt foarte importante, având rolul de a sublinia sau a întări mesajul verbal (aprobare/dezaprobare/atenţie/susţinere etc.), de a facilita un contact interuman sau social (strângerea mâinii), de a exprima o stare sau o emoţie a vorbitorului (ticuri precum aranjarea părului, atingerea gâtului, scărpinatul în cap, legănatul etc.), de a indica atitudinea faţă de interlocutor (respect, amabilitate, ostilitate, răceală etc.).

Mimica sau expresia feţei poate accentua o atitudine sau o trăire a vorbitorului, după cum poate şi să o mascheze. Tot în aceeaşi categorie intră şi ochii, indicatori destul de transparenţi ai stării vorbitorului. Specialiştii în domeniu au introdus în vocabularul de specialitate şi *microexpresia*, moment sau reacţie aproape imperceptibilă din partea vorbitorului, care trădează o mişcare interioară.

Timpul şi spaţiul („proxemica") pot, de asemenea, să transmită un sens care să nuanţeze mesajul verbal. O discuţie purtată într-un moment nepotrivit poate diminua performanţele şi rezultatele aşteptate de vorbitori, după cum comunicarea faţă în faţă, aşadar în interiorul aceluiaşi spaţiu, este mai eficientă decât una la distanţă. Comunicarea se poate realiza în spaţiul intim, personal, social sau public, efectele ei fiind determinate în consecinţă. Aceşti parametri depind însă şi de cultura şi civilizaţia asumate de vorbitori, de cutumele pe care le respectă (de exemplu, asiaticii preferă distanţa mai mare între vorbitori).

Scanned with OKEN Scanner

Normele limbii literare

✓ **Normele limbii literare** funcţionează ca un sistem reglator, un filtru necesar unei comunicări orale şi scrise corecte şi eficiente. Ele sunt cuprinse în lucrări normative precum *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române*, *Gramatica limbii române* şi *Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*, lucrări de referinţă elaborate şi publicate sub coordonarea Academiei Române, care au valoare oficială. „Cultivarea limbii înseamnă, în primul rând, asigurarea exprimării corecte – conform normelor limbii literare actuale – şi, la un nivel superior, rafinarea şi îmbogăţirea ei. În ambele accepţii cultivarea limbii vizează toate componentele exprimării orale şi scrise, deci pronunţarea – ortoepia –, scrierea – ortografia şi punctuaţia –, vocabularul şi gramatica..." (Mioara Avram)

II. Aplicații

Citeşte cu atenţie următoarele texte şi răspunde cerinţelor:

A. „Trebuie să vă spun, de la bun început, că n-am văzut niciodată îngeri. Sau că nu-mi amintesc să fi văzut. Nu fac parte dintre cei care se pot lăuda cu experienţe directe, n-am organ pentru «fenomene». Piaţa e plină însă de cărţi pe această temă şi ele se vând bine tocmai pentru că autorii lor pretind a consemna întâlniri aievea şi conversaţii prelungite cu fiinţe angelice[1]. (...) Cu toate acestea, găsesc că problema îngerilor este interesantă şi teologic, şi filosofic, şi existenţial, ba mai mult, că şi fără suportul contactelor nemijlocite, fără vedenii, trăiri-limită şi întâmplări neobişnuite poţi sfârşi prin a înţelege că îngerii există. Cum am ajuns să reflectez la problema asta?" (Andrei Pleşu, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003)

1. Nu vreau să spun că toate cărţile de acest fel trebuie dispreţuite.

Scanned with OKEN Scanner

1. Ce poţi deduce despre autorul şi despre natura textului?
   - Care sunt mărcile subiectivităţii în text?
   - Care este rolul notei de subsol şi cum se realizează, tehnic, legătura acesteia cu textul?
   - În ce categorie de texte se încadrează?
   - Care este atitudinea autorului faţă de problema îngerilor?
   - Ce elemente din text se încadrează în nivelul lexico-semantic? Exemplifică-le!
2. Care este opinia ta despre nevoia omului de a comunica, într-un fel sau altul, cu transcendentul?

B. „**Cătălin Ştefănescu:** *Invitatul nostru de azi s-a născut în februarie 1959, e un foarte cunoscut actor şi regizor român. Unii îl iubesc pătimaş şi-l consideră un soi de patriot şi de trăitor modern dintr-o specie aparte. Alţii sunt îndrăgostiţi de modalitatea de expresie artistică, pe care a ales-o pentru a ne arăta cum se vede lumea din perspectiva sa, iar alţii îl văd ca pe un etern încăpăţânat în ideea de a trezi cumva conştiinţa publică. Doamnelor şi domnilor, să-i spunem din nou bun venit la* Garantat 100% *domnului Dan Puric. Mulţumim frumos pentru că ai acceptat din nou invitaţia noastră. Ce mai faci?*

Dan Puric: Supravieţuiesc." (Dan Puric, *Despre omul frumos*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009)

1. Ce poţi deduce despre natura textului şi despre destinaţia acestuia?
   - Unde s-a petrecut această discuţie?
   - Ce tip/tipuri de comunicare ilustrează textul?
   - Ce persoane gramaticale sunt folosite? Explică răspunsul!
   - Este prezent raportul realitate-ficţiune în text? Motivează răspunsul!
   - Ce trăsături ale portretului sunt prezente în fragment?
2. Care este opinia ta despre rolul televiziunii în promovarea unui model uman?

C. „***Empirism***. Orientare filosofică perpetuă, ce încearcă să lege cunoaşterea de experienţă. Experienţa este concepută ca fiind conţinutul sensibil

al cunoaşterii sau orice este exprimat într-o clasă desemnată de enunţuri al căror adevăr poate fi stabilit apelând la simţuri. Empirismul neagă existenţa vreunui tip de cunoaştere în afara acestei clase sau cel puţin în afara a ceea ce este dat de teoretizarea corectă care se bazează pe această clasă." (*Dicţionar de filosofie*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999)

1. Ce poţi deduce despre scopul textului şi despre receptarea acestuia?
   - Cărei categorii de cititori se adresează textul?
   - În ce domeniu pot fi folosite informaţiile din text?
   - De ce primul cuvânt din text este scris diferit de celelalte?
   - Sunt respectate în text normele limbii literare? Exemplifică!
   - Care sunt trăsăturile limbajului folosit în text?
2. Care este opinia ta despre importanţa consultării dicţionarelor de către copiii şi tinerii care studiază?

Scanned with OKEN Scanner

Relatarea unei experienţe personale

(descrierea, povestirea, argumentarea, ştirile, anunţurile publicitare, corespondenţa)

Competenţă specifică

Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare şi a formelor exprimării scrise compatibile cu situaţia de comunicare în elaborarea unor texte diverse

- ✓ **Compunerile cu destinaţie oficială:** cererea, procesul-verbal, curriculum vitae, scrisoarea de intenţie
- ✓ **Exprimarea reacţiilor şi a opiniilor faţă de texte literare şi nonliterare:** argumentarea, rezumatul, caracterizarea unui personaj, analiza, comentariul, sinteza, paralela, eseul structurat, eseul liber/nestructurat

I. Repere teoretice

✓ **Relatarea unei experienţe personale** (descriere, povestire, argumentare, ştiri, anunţuri publicitare, corespondenţă)

Ipostaza de emiţător, în comunicarea orală şi scrisă, presupune şi implică o varietate de abordări ale exprimării gândurilor, atitudinilor, trăirilor sau ideilor în legătură cu o temă sau un subiect. Astfel, o experienţă personală poate fi prezentată într-o multitudine de forme, fiecare punând în lumină anumite aspecte sau componente ale faptului ce se doreşte a fi exprimat.

Descrierea are ca trăsături distincte surprinderea într-o manieră personală, subiectivă a trăsăturilor particulare ale experienţei trăite, cu accent pe

Scanned with OKEN Scanner

natura emoţiilor, a atitudinilor. Poate implica elemente de portret şi de tablou, dar şi reflecţii pe marginea faptului prezentat. Scopul poate fi unul explicativ, reprezentativ, de relaţionare, persuasiv, comercial, practic. Vocabularul variază în funcţie de aspectul sau evenimentul prezentat, predominând adjectivele, substantivele sau, în cazul descrierii dinamice, verbele şi adverbele. Indicii spaţiali şi temporali au rolul de a contextualiza prezentarea. Verbele apar, în general, la imperfect sau la perfect compus. Se evidenţiază, implicit, şi punctul de vedere al celui ce îşi prezintă experienţa personală (vezi textul descriptiv).

Povestirea presupune istorisirea unei întâmplări, a unor fapte sau evenimente trăite, citite, auzite de la altcineva etc., într-o succesiune logică şi coerentă, respectându-se toate regulile unei construcţii narative. Foloseşte persoana I sau persoana a III-a, limbajul este personalizat, în funcţie de disponibilităţile afective şi stilistice ale vorbitorului. Se combină cu descrierea, cu citatul, cu jocul de rol, spre a se obţine efectul de autenticitate şi a se crea sugestia timpului şi a locului în care s-a petrecut întâmplarea. Sunt admise aprecieri personale, observaţii şi remarci ale povestitorului (vezi textul narativ).

Argumentarea, realizată în scris sau oral, este un demers complex, care presupune o abordare sincretică sau, după caz, pluridisciplinară a unei teme, chiar dacă predomină o anumită componentă. Pe lângă respectarea unei structuri în general obligatorii – ipoteză, argumentaţie, concluzie –, argumentarea include observaţii cu caracter personal, opinii, asocieri diverse, într-o mare libertate interpretativă, ca o manifestare a originalităţii de viziune şi de expresie a vorbitorului. Stilul abordat de vorbitor poate fi digresiv, asociativ, analitic, critic, sintetic etc., în funcţie de tema expunerii (vezi textul argumentativ).

Ştirile se încadrează în stilul publicistic, cuprinzând informaţii din toate domeniile de activitate umană, aduse la cunoştinţa publicului larg prin mijloacele de informare în masă (mass-media). În arealul informativ prezentat

Scanned with OKEN Scanner

predomină totuşi ştirile din sferele social-politică, sportivă, mondenă; caracteristicile lor de bază sunt raportarea la prezentul imediat şi învechirea rapidă, odată cu depăşirea evenimentului la care se referă. Dacă ştirile permit şi o notă de subiectivitate şi de interpretare din partea redacţiei sau a prezentatorului, comunicatele de presă şi audiovizuale sunt redactate într-un stil obiectiv, impersonal, neutru şi echilibrat în aprecieri. Se foloseşte un limbaj standard, cu expresii consacrate în mediul publicistic, într-un vocabular accesibil, adecvat mesajului şi publicului-ţintă. Grupajul de ştiri conţine o suită de mesaje circumscrise unei problematici sau unui moment anume (vezi textul informativ şi textul jurnalistic).

Anunţurile publicitare sunt scurte înştiinţări specializate pe variate domenii de activitate, dar în special pe sferele economică şi a serviciilor, care apar la secţiunea „Mica publicitate" în cotidienele de mare tiraj. Le caracterizează concizia, claritatea, proprietatea termenilor, stilul sobru, dar convingător, astfel încât să fie rapid receptate şi să-şi atingă scopul imediat.

Corespondenţa oficială şi cea privată includ ansamblul mesajelor scrise, având ca emiţător o instituţie sau o persoană, cu destinaţie particulară sau publică. În această categorie intră telegrama, biletul, scrisoarea, felicitarea, invitaţia, oferta de servicii şi, mai nou, e-mail-ul. Formularele tipizate sunt acte oficiale, întocmite după tipare prestabilite, care înlesnesc comunicarea scrisă în cadrul instituţiilor statului, utilizând stilul juridic-administrativ. Sunt utilizate şabloane sau clişee lingvistice, limbajul se caracterizează prin proprietate, precizie, concizie, claritate şi accesibilitate (vezi textul epistolar şi textul juridic-administrativ).

Scanned with OKEN Scanner

Compunerile cu destinație oficială

Cererea

Cererea este un act scris devenit oficial, prin care se solicită valorificarea, recunoaşterea sau apărarea anumitor drepturi din partea unor instituţii publice sau a unor unităţi unde solicitantul lucrează.

Tipuri de cereri :

- cerere de angajare ;
- cerere de înscriere ;
- cerere de transfer ;
- cerere pentru eliberarea unor acte ;
- cerere-memoriu etc.

Structura cererii :

- formula de adresare : „Domnule (Doamnă)…" (se menţionează funcţia) ;
- conţinutul – respectând ordinea prestabilită : „Subsemnatul", nume, prenume, calitatea, adresa, telefon, conţinutul propriu-zis, motivarea solicitării respective ;
- încheierea – o formulă de respect („Cu respect", „Cu stimă", „Cu deosebită consideraţie") ;
- semnătura : spre dreapta ;
- data întocmirii cererii : spre stânga ;
- adresarea cererii : în subsolul paginii.

Particularităţi :

- cererea se redactează pe o foaie albă format A4 ;
- se vor respecta cu stricteţe formulele tip ;
- se scriu cu majuscule formulele de adresare ;
- nu se admit prescurtări ;
- pentru a fi anexată la dosar, cererea va fi prevăzută cu margine.

Scanned with OKEN Scanner

Domnule Director,

Subsemnatul, Popescu George, elev în clasa a XII-a B, profilul matematică-informatică, la Colegiul Tehnic „Traian Vuia" din Bucureşti, domiciliat în strada Ion Ghica, nr. 4, bloc 401, apartament 20, Bucureşti, vă rog să-mi aprobaţi (solicit) eliberarea unei adeverinţe din care să rezulte că sunt elevul liceului pe care îl conduceţi.

Menţionez că adeverinţa îmi este necesară pentru înscrierea la Clubul Sportiv „Voinţa" din Bucureşti.

Bucureşti,
14 februarie 2010

Vă mulţumesc,
Popescu George

Domnului Director al Colegiului Tehnic „Traian Vuia", Bucureşti

Procesul-verbal

Procesul-verbal este un document prin care se consemnează fapte, discuţii desfăşurate în cadrul unor întruniri, adunări, controale.

Tipuri de proces-verbal :

- proces-verbal de consemnare ;
- proces-verbal de constatare ;
- proces-verbal de predare-primire a unei gestiuni ;
- proces-verbal de contravenţie (formular tipizat).

Structura unui proces-verbal de consemnare :

- titlul menţionează felul procesului-verbal, indicându-se împrejurările când a fost redactat (data şi felul şedinţei) ;
- componenţa prezidiului, a membrilor, a participanţilor ;
- ordinea de zi ;
- indicarea persoanelor care au luat cuvântul, problemele ridicate, propuneri ;

Scanned with OKEN Scanner

- hotărârile luate ;
- formula finală : „Drept care am încheiat procesul-verbal” ;
- semnăturile celor care l-au întocmit.

Particularităţi :

- se consemnează succint desfăşurarea evenimentelor, a discuţiilor, în ordinea desfăşurării lor, cât mai exact ;
- în registre speciale sunt numerotate paginile, în ordinea însemnărilor ;
- limbajul folosit este clar, precis, impersonal.

Proces-verbal de consemnare

Proces-verbal

încheiat astăzi, 15 ianuarie 2004, în cadrul şedinţei de analiză a activităţii Fundaţiei Umanitare „Viitorul”

Conform ordinii de zi, în prezenţa membrilor Consiliului de Administraţie, preşedintele Vasile Nechifor dă citire raportului de activitate anual, punctând realizările, dar şi insuccesele fundaţiei în anul calendaristic 2009.

Contabilul-şef Ioan Avasilcăi prezintă, de asemenea, bilanţul cheltuielilor din anul precedent, punând la dispoziţia celor prezenţi documente contabile doveditoare.

Vicepreşedintele fundaţiei, Mariana Irachim, supune atenţiei proiectul de finanţare pe anul 2010, precum şi activităţile umanitare ce urmează a fi desfăşurate. Prin vot secret se aprobă în unanimitate proiectul de finanţare.

În finalul discuţiilor sunt abordate probleme curente (necesitatea angajării unui portar, problema impozitelor, programul de lucru).

Drept care s-a încheiat prezentul proces-verbal.

Întocmit,
secretar, Maria Ioanide

Scanned with OKEN Scanner

Curriculum vitae

Curriculum vitae reprezintă un document personal (personalizat), o prezentare scrisă a datelor esenţiale din viaţa unei persoane (de la perioada şcolară până în prezent), menţionând starea civilă, studiile, aptitudinile, cariera etc. CV-ul va fi reactualizat de mai multe ori de-a lungul vieţii, adaptat noilor realităţi/cerinţe. În general, este conceput în vederea angajării şi/sau promovării profesionale.

Particularităţi :

- redactarea succintă, elegantă, subliniind evenimente biografice importante ;
- se bazează pe aspecte care corespund obiectivelor vizate de forurile care solicită autobiografia ;
- sublinierea cunoştinţelor speciale, a competenţelor şi aptitudinilor personale, ordonate pe secţiuni ;
- se enumeră succint diplomele şi alte documente relevante pentru formaţia profesională ;
- nu se alătură certificate, recomandări şi diplomele în original ;
- aşezarea estetică în pagină este importantă (marginea lucrării, scris lizibil, ordonat) ;
- CV-ul nu trebuie să depăşească, în general, două-trei pagini ;
- cel mai nou model de CV este cel de tip european, în format *Europass*.

Scanned with OKEN Scanner

CURRICULUM VITAE

INFORMAȚII PERSONALE

Nume .....
Adresă .....
Telefon .....
Fax .....
E-mail .....
Naționalitatea .....
Data nașterii .....
Starea civilă .....

EXPERIENȚA ÎN MUNCĂ

- Data .....
- Numele și adresa angajatorului .....
- Tipul de activitate sau sectorul .....
- Ocupația sau poziția .....
- Activitățile principale și responsabilitățile deținute .....

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

- Data (de la – la) .....
- Numele și tipul de organizație care asigură educația și formarea .....
- Temele principale/Abilitățile ocupaționale .....
- Titlul calificării acordate .....
- Nivelul în clasificarea națională (dacă este cazul) .....

LIMBI STRĂINE, ABILITĂȚI ȘI COMPETENȚE

LIMBA MATERNĂ .....
LIMBI STRĂINE .....
- Abilități pentru citit .....
- Abilități pentru scris .....
- Abilități pentru vorbit .....

ABILITĂȚI ȘI COMPETENȚE SOCIALE. .....
ABILITĂȚI ȘI COMPETENȚE ORGANIZAȚIONALE .....
ABILITĂȚI ȘI COMPETENȚE TEHNICE .....
COMPETENȚE ȘI ABILITĂȚI ARTISTICE .....
ABILITĂȚI ȘI COMPETENȚE PERSONALE .....
PERMIS(E) DE CONDUCERE .....

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoarea de intenţie

Scrisoarea este o comunicare scrisă care circulă de la un expeditor la destinatar pentru a transmite informaţii.

Tipuri de scrisori :

- scrisoare familială ;
- scrisoare amicală ;
- scrisoare de mulţumire ;
- scrisoare de felicitare ;
- scrisoare de recomandare ;
- scrisoare de intenţie ;
- scrisoare de dragoste.

Structura scrisorii :

- data şi localitatea expedierii : în dreapta foii, sus ;
- formula de adresare – în funcţie de relaţiile dintre destinatar şi expeditor ;
- conţinutul propriu-zis, organizat în paragrafe ;
- formula de încheiere : „Cu simpatie", „Cu tot dragul", „Al dv.", „Cu deosebit respect", „Cu stimă" ;
- semnătura :
  - doar prenumele – în scrisorile familiale, amicale ;
  - numele şi prenumele, funcţia – în scrisorile oficiale.

Particularităţi :

- limbajul va fi uzual/afectiv/solemn, în funcţie de situaţie şi de relaţiile existente ;
- scrisoarea reflectă personalitatea autorului ei ;
- se recomandă să fie scrisă de mână ; în cazul scrisorilor oficiale, tehnoredactate, semnătura de mână este obligatorie.

Scrisoarea de intenţie însoţeşte, de regulă, un CV pentru a specifica motivaţia unui candidat pentru postul solicitat.

Scanned with OKEN Scanner

Structura scrisorii de intenție:

- data, localitatea;
- formula de adresare;
- referiri la oferta respectivă;
- prezentarea unor elemente relevante din experiența de lucru;
- motivarea dorinței de a ocupa postul respectiv;
- exprimarea disponibilității de prezentare la un interviu;
- formula de încheiere.

Iași, 15 decembrie 2009

Stimate domnule director,

Vă transmit alăturat solicitarea mea de a concura pentru postul de redactor-șef al Editurii Scrisul Românesc, despre care am aflat în urma anunțului apărut în ziarul *Evenimentul* din data de 12 decembrie 2009.

Sunt pasionat de munca de redactor, fapt dovedit de editarea, în perioada 1998-2002, a unui ziar local – *Vasluianul* – care s-a bucurat de succes în rândul cititorilor. Această preocupare a fost consolidată și de absolvirea cursurilor postuniversitare de jurnalism, în cadrul Universității București.

Consider că postul de redactor-șef la o editură atât de prestigioasă cum este cea pe care o conduceți îmi poate oferi posibilitatea de a aplica în practică, în folosul instituției și spre satisfacția personală, cunoștințele acumulate de-a lungul timpului, de a răspunde provocării permanente pe care o reprezintă cultura și cartea, cu experiența mea editorială.

Îmi exprim disponibilitatea de a răspunde întru totul la programul de lucru, la ritmul și la sugestiile editurii, așteptând totodată să mă contactați pentru concurs/interviu. Telefonul, faxul, și adresa de e-mail le găsiți în CV-ul anexat, alături de realizările mele profesionale de până acum, care certifică și justifică solicitarea mea.

Cu stimă,
Eugen Lapteș

Scanned with OKEN Scanner

Exprimarea reacţiilor şi a opiniilor faţă de texte literare şi nonliterare

Rezumatul

Rezumatul este prezentarea concisă, orală sau scrisă a conţinutului unui text, prin extragerea esenţialului. Etapele realizării rezumatului sunt:

- citirea cu atenţie a textului de rezumat;
- segmentarea fragmentelor logice;
- notarea ideilor principale;
- transformarea vorbirii directe în vorbire indirectă;
- folosirea indicativului prezent sau perfect compus ca forme verbale de bază;
- utilizarea propoziţiilor enunţiative;
- asigurarea legăturii între idei şi a coerenţei textului prin formulări de tipul: *la început*, *după aceea*, *pe măsură ce*, *îndată ce*, *însă*, *pentru că* etc.

Caracterizarea unui personaj

Caracterizarea unui personaj are în vedere evidenţierea într-o compoziţie unitară a trăsăturilor unui erou dintr-o operă literară, pe baza procedeelor, a modalităţilor şi a tehnicilor de construcţie folosite de autor în textul-suport. Etapele realizării:

- integrarea personajului în operă, cu evidenţierea rolului şi a funcţiilor acestuia în naraţiune;
- precizarea tipului de personaj, pe baza diverselor criterii (principal/secundar/episodic/figurant; uman/animalier; cu atestare istorică/fictiv; tipic/atipic; plat/rotund; antagonist/protagonist; eponim etc.);
- ilustrarea graduală a trăsăturilor personajului, aşa cum sunt acestea conturate în operă, prin evidenţierea modalităţilor de caracterizare (direct – de către narator, de către alte personaje, autocaracterizare – şi indirect – prin fapte, vorbe, relaţiile cu alte personaje, gânduri, nume, prin analogie sau contrast cu alte personaje din operă etc.);

Scanned with OKEN Scanner

- inserarea unor citate din text ilustrative pentru modalitățile de caracterizare și pentru profilul eroului, reliefându-se și semnificațiile acestora;
- compararea personajului cu alți eroi similari din alte opere, pentru a se pune în valoare identitatea sa estetică și portretul uman;
- relevarea receptării critice a personajului;
- exprimarea propriei opinii asupra valorii estetice, a comportamentului, a tehnicilor de construcție, a semnificațiilor personajului caracterizat.

Analiza

Analiza unui text literar sau nonliterar presupune investigarea tuturor nivelurilor sau straturilor acestuia, pentru surprinderea potențialității de semnificație și a expresivității întregului:

- *nivelul fonetic*: repetiții ale unor sunete, contraste sonore, poziția vocalelor și accentuarea lor, asonanțe, aliterații, rima interioară etc.;
- *nivelul lexical-semantic*: câmpuri semantice, serii sinonimice și antonimice, omonime, cuvinte polisemantice, expresii și locuțiuni, umor etc.;
- *nivelul morfosintactic*: frecvența unor părți de vorbire, forme rare ale unor cuvinte, dativul etic și dativul posesiv, oralitatea (vocative, interjecții, imperative etc.), topică, elipsă, anacolut, apoziții, propoziții interogative și exclamative, construcția frazei etc.;
- *nivelul stilistic*: figuri de stil, imagini artistice, structuri expresive inedite, apartenența textului la un stil sau registru stilistic etc.;
- *nivelul prozodic*: structuri frastice, ritm, rimă, măsură, cezură, tehnici de articulare prozodică, eufonie etc.

Comentariul

Comentariul poate valorifica textul integral sau secvențe din acesta, mai ales atunci când opera integrală este foarte mare. Aprecierile asupra diverselor componente ale textului, judecățile de valoare emise trebuie să fie direct corelate cu datele ce se desprind din textul analizat, nu formulări generale sau prea abstracte. Elementele de care trebuie să se țină seama în realizarea unui comentariu de texte sunt următoarele:

Scanned with OKEN Scanner

- încadrarea autorului şi a operei lui în timp şi spaţiu, pentru configurarea contextului cultural în care a creat (curente literare, epoci de cultură, cenacluri, grupări etc.), precum şi a concepţiei estetice a acestuia ;
- integrarea textului poetic în creaţia artistică a scriitorului, menţionarea altor opere care au aceeaşi temă ;
- geneza operei (surse de inspiraţie, modele, data şi locul publicării) ;
- genul şi specia în care se încadrează ;
- semnificaţia titlului ;
- tema operei ;
- atitudinea autorului faţă de aspectele înfăţişate (ideea centrală a textului, motive literare, laitmotive) ;
- structura şi compoziţia operei :
  - *pentru textul liric* : comentarea unităţilor poetice – strofe, versuri – şi a planurilor, cu relevarea semnificaţiilor, în relaţie cu evidenţierea mijloacelor artistice : imagini, simboluri, figuri de stil, vocabular, elemente morfosintactice care au valoare expresivă, prozodie, moduri de expunere ;
  - *pentru textul epic* : numărul de capitole/tablouri/părţi etc., planurile narative, timpul şi spaţiul acţiunii, subiectul – prezentat în rezumat sau prin punctarea, într-o scurtă povestire, a momentelor subiectului –, conflictul şi natura acestuia, caracterizarea personajelor, cu accent asupra protagonistului, viziunea narativă a naratorului, tehnicile narative utilizate, modurile de expunere şi funcţiile acestora, limbajul artistic : vocabular, imagini, simboluri, topică etc.
  - *pentru textul dramatic* : număr de acte/tablouri/scene, planurile acţiunii, timpul şi spaţiul acţiunii, rolul didascaliilor, conflictul, personajele, valenţele artistice ale monologului şi/sau ale dialogului dramatic, tehnicile de construcţie dramatică, limbajul, culoarea locală şi atmosfera de epocă etc. ;
- evidenţierea originalităţii viziunii artistice a autorului asupra temei sau a problematicii cuprinse în operă, a semnificaţiei generale sau a mesajului ;
- dosarul critic al receptării textului ;
- susţinerea unei păreri personale despre text.

Scanned with OKEN Scanner

Sinteza

Sinteza este un eseu structurat sau nestructurat, care prezintă aspecte reflectate în mai multe opere literare aparținând unuia sau mai multor autori, cuprinse în manifestările unui curent literar sau ale unei orientări literare, ansamblul creației unui scriitor, realizarea unei teme literare, a unei specii literare, a unui concept artistic sau a unei categorii estetice, a unui tip de personaj etc.

În organizarea materialului unei sinteze o atenție sporită trebuie acordată selectării datelor esențiale pentru conturarea temei, fără a se insista asupra detaliilor, care s-ar constitui în abateri de la subiect. O lucrare de sinteză în domeniul literaturii poate urmări o temă diacronic, în evoluția ei temporală, sau sincronic, prin raportare la un context literar-cultural mai larg.

Paralela

Paralela este un tip de compunere în care se consemnează și se comentează, prin comparare, asemănările și deosebirile dintre două opere literare, personaje, fenomene literare, cu scopul sublinierii prin comparație a trăsăturilor specifice acestora. Într-o compunere de tip paralelă este esențial ca aspectele atinse în analiza comparativă să nu fie tratate succesiv, ci alternativ, în asociere/disociere, pentru a se releva punctele de convergență și cele specifice, într-un demers ce implică analiză, comentariu, sinteză, evaluare și valorizare.

Eseul structurat

Eseul structurat este o lucrare de tip argumentativ pe o temă dată. Deși termenul *eseu* în sine implică ideea de libertate în exprimarea și ordonarea ideilor, de creativitate și originalitate în abordarea unei teme, totuși, în cazul eseului structurat, este bine să se țină seama de câteva reguli generale:

- respectarea structurii textului argumentativ (vezi textul argumentativ);
- atingerea, în orice ordine, a tuturor reperelor impuse;
- articularea coerentă și înlănțuirea logică a argumentelor;

Scanned with OKEN Scanner

- introducerea unor argumente diverse şi pertinente, prin raportare la tema dată ;
- ilustrarea argumentelor cu exemple bine alese din opera/operele literare supuse analizei ;
- exprimarea corectă, clară şi nuanţată, utilizarea unui vocabular bogat şi adecvat problematicii explorate ;
- aşezarea corectă în pagină a textului : respectarea alineatelor, a marginilor, plasarea centrală a titlului ;
- scris lizibil şi îngrijit, respectând toate normele ortografice şi de punctuaţie.

Eseul liber/nestructurat

Eseul liber/nestructurat este un tip de compunere utilizată atât în domeniul literaturii (eseul literar), cât şi în celelalte sfere ale gândirii, caracterizat printr-o mare libertate de viziune şi chiar de expresie a autorului. În general se indică doar tema ce trebuie tratată, iar aspectele ce urmează a fi urmărite, organizarea şi dispunerea ideilor, asocierile, trimiterile la alte texte sau domenii etc. ţin de viziunea şi creativitatea autorului. Ca în cazul oricărei compoziţii, se cer urmate anumite etape :

- notarea ideilor proprii pe marginea temei date, fără a se respecta o ordine prestabilită ;
- documentarea, realizată pe teren sau la bibliotecă, prin consultarea unei bibliografii specifice temei ;
- realizarea planului eseului ;
- redactarea pe ciornă, într-o primă formă ;
- verificarea, revizuirea, corectarea textului primar ;
- redactarea formei finale a eseului.

Scanned with OKEN Scanner

II. Aplicații

A. „Ajunse la redacţie cu vreo oră înaintea şedinţei. Trebuiau să pregătească numărul de sfârşit de an. Plus un supliment, ceva vesel. Cineva se străduise să creeze un aer de sărbătoare şi prinsese pe alocuri crenguţe de brad cu beteală. Cel mai probabil Adelina. La ea în birou avea un brăduţ de plastic, miniatural, pe care-l chinuia în fiecare an. Ca de obicei, se instală la calculatorul Larisei pentru un joculeţ. La asta nu se gândise, însă era o idee bună. Şi-ar fi putut petrece noaptea dintre ani cu mâna pe mouse.

Abia începu jocul, că se deschise fereastra de la messenger: «sal». *Nickname*-ul, «margarina», îi sări în ochi. «eşti p-acolo?» Inima îi porni în galop. «aici e cald, la voi cum e?» Tentaţia de a se da drept Larisa era uriaşă. «Buzzzzz!» Dar la ce bun? «mai lasa tzigara, fata.» Nu, chiar nu avea niciun rost. «pa! pa! plânge bebe».

Sign out. (...)" (Dan Lungu, *Cum să uiţi o femeie*, Editura Polirom, Iaşi, 2009)

1. Ce poţi deduce despre tipul textului şi despre limbajul acestuia?
   - În ce constă caracterul literar al textului?
   - Care sunt codurile utilizate în comunicare?
   - Cum îţi explici coexistenţa lor în text?
   - Rezumă într-o propoziţie dezvoltată textul dat.
2. Care este opinia ta despre comunicarea între oameni cu ajutorul messenger-ului? Crezi că este o necesitate sau un hobby?

B. „Argumentarea, ca, de altfel, orice produs al gândirii umane, are două părţi distincte, care, din punctul de vedere al idealului de raţionalitate, ar trebui să se întrepătrundă până la identificare: ea este, în primul rând, *o formă de întemeiere raţională* (un ansamblu de enunţuri grupate în două categorii: unele sunt temeiuri, altele baza argumentării) şi, în al doilea rând, este *o formă de exteriorizare discursivă* (un ansamblu de semne, legate între ele, care sunt puse să exprime, pentru alteritate, natura legăturii raţionale care le uneşte). Distincţia aceasta se menţine chiar în ordinea

Scanned with OKEN Scanner

temporalităţii: întemeierea raţională a tezei precedă (sau ar trebui să preceadă!) exteriorizarea discursivă. Găsim aici o exteriorizare a vorbei de bun-simţ: întâi gândeşti şi pe urmă vorbeşti!" (Constantin Sălăvăstru, *Teoria şi practica argumentării*, Editura Polirom, Iaşi, 2003)

1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre situaţia de comunicare?
   - În ce categorie de eseu se încadrează textul dat?
   - Ce particularităţi de structură prezintă textul dat?
   - Care propoziţie/enunţ rezumă cel mai bine mesajul textului?
   - Cui se adresează textul?
   - Care este tema textului?
2. Care este opinia ta despre necesitatea argumentării în comunicarea dintre oameni?

C. „Carte în limba engleză – *POETICAL WORKS OF BYRON* –, aproximativ 100 de ani vechime, coperţi din piele bleumarin, sigla şi marginile paginilor aurite, editată de WARD, LOCK & CO., LIMITED, LONDON, MELBOURNE AND TORONTO. La începutul secolului trecut a fost în proprietatea Bibliotecii din Cernăuţi, păstrând încă ştampila acesteia, fiind răscumpărată de o familie de refugiaţi şi adusă de ei în ţară în timpul celui de-al Doilea Război Mondial." (http://www.micapublicitate.net)

1. Ce poţi deduce despre autorul şi despre natura textului?
   - Precizează scopul/scopurile textului.
   - Care consideri că este cea mai importantă informaţie din text?
   - Care sunt două calităţi generale/particulare ale stilului identificabile în text?
   - Informaţiile din text ar putea fi dezvoltate într-o operă de ficţiune? Exemplifică şi argumentează!
2. Care este opinia ta în legătură cu achiziţionarea obiectelor de artă în urma consultării unor anunţuri pe internet?

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul

- ✓ **Tipurile de limbaj: standard, literar, colocvial, popular, regional, arhaic; argoul, jargonul**
- ✓ **Expresivitatea în limbajul comun şi în limbajul poetic; sens denotativ şi sensuri conotative**

Competenţă specifică

Identificarea particularităţilor şi a funcţiilor stilistice ale limbii în receptarea diferitelor tipuri de mesaje/texte

I. Repere teoretice

✓ ***Limba*** este mijlocul universal de exprimare şi transmitere a ideilor şi a sentimentelor, interfaţă absolut necesară dezvoltării pe orizontală şi pe verticală a fiinţei umane. În general, este definită ca un instrument de comunicare prin care experienţa umană se realizează în mod diferit în fiecare comunitate lingvistică, un sistem funcţional, produs al activităţii umane, ce are o finalitate şi un scop, un cod organizat după anumite reguli general acceptate de vorbitori. Spre deosebire de alte sisteme semiotice (sisteme de semne sau coduri), „limba nu numai că transmite un anumit conţinut, ci exprimă şi atitudinea vorbitorului faţă de faptul comunicat, voinţa acestuia, aprecierea asupra realităţii" (Ariton Vraciu, *Lingvistică generală şi comparată*), pentru că, aşa cum arată Tudor Vianu, „cine vorbeşte *comunică* şi *se comunică*" (*Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*).

Scanned with OKEN Scanner

Specialiştii realizează, în general, o delimitare între ***limbaj***, ***limbă*** şi ***vorbire***, având în vedere mijloacele implicate şi finalităţile actului de comunicare.

Limbajul este „ansamblul resurselor şi al procedeelor fiziologice şi psihice de care dispune omul pentru a vorbi" (Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*). Deşi acest ansamblu este acelaşi pentru toţi oamenii, limbajul se manifestă într-o infinitate de varietăţi.

Vorbirea este manifestarea concretă a limbii într-o infinitate de fapte lingvistice, enunţuri concrete elaborate, emise şi receptate de către oameni. Prin vorbire, limba există în mod real, se manifestă practic. Dacă limba reprezintă generalul, vorbirea reprezintă particularul, individualul.

Limba naţională este limba specifică unui popor, intim legată de naşterea şi evoluţia acestuia ca o civilizaţie, definitorie pentru spiritualitatea, psihologia şi fiinţa ei etnică, pentru că „limba unui popor se confundă şi se identifică cu naţionalitatea lui, cu memoria părinţilor, cu leagănul, cu mama, de unde ea se şi numeşte *limbă maternă*, o expresiune sublimă..." (Bogdan-Petriceicu Hasdeu).

Limba literaturii artistice este cea folosită în scrierile beletristice. Ea nu trebuie confundată cu limba literară, pentru că, spre deosebire de aceasta, permite folosirea tuturor registrelor şi a formelor de manifestare ale limbii române, de la arhaisme şi regionalisme la termeni argotici şi de jargon, de la expresii populare la termeni ştiinţifici, în funcţie de viziunea artistică a autorului, de epoca la care se raportează, de natura personajelor etc.

Receptarea şi producerea textelor orale şi scrise se realizează prin armonizarea tuturor nivelurilor limbii : fonetic, ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal, paraverbal.

Tipurile de limbaj

Tipurile de limbaj conturate cu o anumită specificitate prin exersarea limbii în diverse situaţii de comunicare sunt consacrate de uz, în funcţie de statutul şi intenţiile vorbitorilor, de scopul, natura şi contextul enunţării. Ele se mai numesc şi *registre stilistice*.

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul standard

Trăsături :

- este folosit în comunicarea dintre persoane între care există o anumită distanţă socială şi afectivă ;
- se bazează pe un vocabular uzual, accesibil, neutru, fără o expresivitate deosebită ;
- în general este utilizat în mass-media, pe stradă, la magazin, la şcoală, în diversele conversaţii cotidiene ;
- respectă normele limbii literare ;
- se remarcă prin claritate, precizie, proprietate.

Limbajul literar

Trăsături :

- „Limba literară este o formă elaborată de existenţă a limbii comune, naţionale, ea este expresia cea mai desăvârşită, în sensul că reprezintă o sinteză a dezvoltării şi a posibilităţilor limbii întregului popor." (Ştefan Munteanu, Vasile D. Ţâra, *Istoria limbii române literare. Privire generală*)
- este forma cea mai îngrijită de manifestare a unei limbi, folosită pentru exprimarea ideilor din cultură şi ştiinţă ;
- are caracter normat, adică funcţionează în virtutea unor reguli sau norme gramaticale, fonetice, ortografice etc. ;
- prin folosirea sa, slujeşte viaţa spirituală a societăţii ;
- este folosit în actele oficiale, în operele ştiinţifice, în presă etc., având un caracter unitar (este aceeaşi pentru toţi vorbitorii), stabil şi fiind fixată în scris.

Limbajul colocvial

Trăsături :

- este folosit în comunicarea cu persoanele foarte apropiate, în contexte informale ;

Scanned with OKEN Scanner

- este întrebuinţat mai ales în varianta orală, însă poate apărea şi în scris, mai ales în operele literare, pentru a da autenticitate şi expresivitate vorbirii personajelor ;
- vocabularul este divers, bogat în termeni familiari, uneori chiar argotici, iar vorbirea nu respectă întotdeauna regulile pronunţiei corecte, subordonându-se principiului minimului efort ;
- nu sunt respectate cu stricteţe normele limbii literare ;
- se caracterizează prin spontaneitate, naturaleţe şi încărcătură afectivă (interjecţii, diminutive, exclamaţii, deformări ale cuvintelor etc.).

Limbajul popular şi regional

Trăsături :

- reprezintă folosirea neliterară a limbii române, fără respectarea cu stricteţe a normelor lingvistice în vorbirea de zi cu zi ;
- *dialectele* sau *graiurile* reprezintă manifestări locale sau teritoriale ale limbii naţionale, vizibile la nivelul lexicului, al gramaticii, al foneticii etc. ; ele valorifică aşadar mai ales aspectul vorbit al limbii, servind ca mijloc de comunicare pentru întreaga colectivitate dintr-o anumită zonă geografică : graiul muntenesc, oltenesc, moldovenesc, bănăţenesc, maramureşenesc ;
- cuprinde numeroase expresii şi locuţiuni, consacrate de uzul limbii vorbite.

Limbajul arhaic

Trăsături :

- este rareori utilizat în vorbire, fiind prezent cu deosebire în scrierile literare, unde contribuie la realizarea culorii de epocă şi a atmosferei specifice timpurilor evocate, precum şi în operele ştiinţifice având caracter istoric, unde are o valoare documentară şi informativă precisă ;
- în vorbire apare în metalimbajul specific filmului sau teatrului, sub forma replicilor rostite de actori pe scenă sau pe platoul de filmare ;

Scanned with OKEN Scanner

- în vorbirea comună arhaismele pot sublinia o anumită intenţie a emiţătorului (ironie, evocare, subtext etc.).

Argoul

Trăsături :

- este un limbaj specific unui grup social închis, folosit pentru expresivitatea lui deosebită sau, rareori, cu intenţia de a nu fi înţeles de ceilalţi vorbitori ;
- are rolul de a codifica, de cele mai multe ori, comunicarea, de a şoca şi de a exprima o atitudine nonconformistă ;
- pentru că majoritatea termenilor argotici se modifică frecvent, acest limbaj se caracterizează printr-un mare dinamism ;
- este specific comunicării orale, însă apare şi în operele unor scriitori (Ion Barbu, Tudor Arghezi, scriitori postmoderni precum Florin Iaru, Simona Popescu, Mircea Cărtărescu etc.) ;
- este întrebuinţat de categorii sociale dintre cele mai diverse : tineri cu diverse profesii, studenţi, elevi etc. ;
- multe dintre argotisme au intrat în limbajul familiar.

Jargonul

Trăsături :

- termenul *jargon* se referă la două realităţi lingvistice :
  - comunicarea realizată pe teme de specialitate, în grupuri profesionale (medici, chimişti, matematicieni, psihologi, ingineri etc.), situaţie în care se numeşte *jargon profesional* şi reprezintă, în fapt, o variantă a stilului ştiinţific ;
  - formă de comunicare voit elevată, prin care unii vorbitori urmăresc să se distanţeze social şi cultural de semenii lor, consideraţi „oameni de rând" ; termenii, în general împrumutaţi din alte limbi, sunt însă utilizaţi fără justificare sau discernământ, astfel încât dorinţa de exprimare elegantă devine ridicolă ;

Scanned with OKEN Scanner

- în literatura de specialitate se vorbeşte astăzi despre un *jargon contemporan*, constând în exprimarea afectată, pretenţioasă şi preţioasă („*Am lecturat* revista", „*Am demarat* curăţenia de primăvară");
- jargonul actual, mai puţin ridicol şi afectat decât în secolele anterioare (francez sau neogrecesc), este preponderent de origine engleză.

Expresivitatea în limbajul comun şi în limbajul poetic; sensul denotativ şi sensurile conotative

Aşa cum am mai arătat, expresivitatea unui text poate proveni din oricare segment al limbii – fonetic, lexical, morfosintactic, semantic, stilistic –, însă elementul care o generează este întotdeauna cuvântul.

Cuvântul este unitatea de bază a limbii, având o formă (sonoră şi grafică) la care se asociază unul sau mai multe sensuri şi fiind capabil să îndeplinească o funcţie în comunicare. Există cuvinte autonome (substantive, adjective, pronume, numerale, verbe, adverbe, interjecţii) şi instrumente gramaticale, care ajută la crearea şi transmiterea unui mesaj (prepoziţii, conjuncţii, articole).

Un cuvânt are sens propriu (sens de bază sau principal, sensuri secundare sau derivate), numit în semantică şi *denotaţie*. De la sensul propriu se pot crea sensuri figurate, numite, generic, *conotaţie*. Dacă, atunci când este folosit cu sens denotativ, un cuvânt trimite către o realitate anume, trezind în mintea receptorului – ascultător sau cititor – imaginea obişnuită a unui obiect, a unei acţiuni, însuşiri etc., prin sensul conotativ se realizează o relaţie indirectă între cuvânt şi realitatea denumită, extinzându-se valenţele semantice dincolo de percepţia imediată a realităţii. Conotaţia este pusă în evidenţă de un anumit context lingvistic şi există atât timp cât există şi contextul. Prin acest transfer de sens se realizează figurile de stil : epitetul, comparaţia, metafora, metonimia, sinecdoca, personificarea, hiperbola, alegoria, antiteza, ironia, eufemismul, oximoronul, simbolul etc. (vezi capitolul „Figuri de stil", din partea a doua a lucrării).

Scanned with OKEN Scanner

În limbajul comun, standard, cuvintele au o denotaţie şi eventual conotaţii cunoscute de toţi vorbitorii şi acceptate în consecinţă (expresiile şi locuţiunile, variantele lexicale, deformările cuvintelor în scop expresiv, argoul şi jargonul, diminutivele, augmentativele etc.). În limbajul artistic însă şi mai ales în cel poetic, conotaţiile aceluiaşi cuvânt se deosebesc de la un autor la altul, element obligatoriu pentru respectarea principiului originalităţii artistice.

II. Aplicații

Citeşte cu atenţie următoarele texte şi răspunde cerinţelor:

A. „Turcia, ţară aşezată pe două continente, la estul extrem al Europei şi peste apa mării, în Asia, se întinde departe, pe ţărmurile Mării Mediterane, după ce a barat, pe un lung ţărm, tot sudul Mării Negre.

Pentru români, a vizita Turcia înseamnă a se încărca de amintiri: după secole de lupte între români şi turci, aceştia au lăsat, în limba şi în obiceiurile româneşti, nenumărate urme: de la halva şi şalvari la lukum şi delicioasele sarailii şi baclavale, până la geamlâcuri şi până la vocabular pur şi simplu: *chiftea*, *saltea*, *podea*, *şerbet*, *cafea* şi multe, multe alte cuvinte...

Turcia ocupă o suprafaţă de peste 780 000 km^2." (Ahmed Talat, *Turcia. Ghid turistic*, Editura Vremea, Bucureşti, 2002)

1. Ce poţi deduce despre limbajul şi despre scopul textului?
   - Numeşte trei domenii din care sunt preluate informaţii în textul dat.
   - Precizează scopul/scopurile textului.
   - Cui se adresează textul?
   - Care informaţie din text ţi se pare nepotrivit plasată în context? Motivează răspunsul!
2. Care este opinia ta despre importanţa călătoriilor în viaţa omului?

B. „Pe după şure, lângă cimitir
o pasăre s-a dezbrăcat de pene,

poate că i-o fi fost un soi de lene
sau poate-un fel de silă şi sictir

de-a duce pân' la capăt sfânta frază,
inconştienţa zborului fixat
de-un arhitect necunoscut în sat,
dar bănuit în aerul de-amiază." (Mircea Dinescu, *Recurs la Geneză*)

1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre situaţia de comunicare?
   - Selectează din text două cuvinte folosite cu sens figurat.
   - Textul respectă normele limbii literare? Motivează răspunsul!
   - Ce calităţi generale/particulare ale stilului sunt prezente în text?
   - Identifică în text un cuvânt aparţinând limbajului colocvial şi justifică prezenţa lui într-o operă literară.
2. Care este opinia ta despre necesitatea inovării limbajului poetic de la o epocă la alta?

b. „Termenul *Ev Mediu* a fost creat în secolul al XV-lea de către umaniştii Renaşterii – istorici, filosofi şi oameni de litere. În viziunea acestora, între eleganţele limbii lui Cicero, pe care o cultivau, şi latina medievală, coruptă de termeni vulgari şi germanici, între puritatea de linii a artei pe care atât de mult o admirau şi arta barbară, «gotică» (în special arhitectura) a secolelor imediat anterioare, se plasa un lung *intermezzo*: o epocă «de mijloc», un *medium aevum*, care trebuia respins, ca fiind o epocă opacă şi sterilă, o perioadă de decadenţă generală şi de barbarie." (Ovidiu Drimba, *Istoria culturii şi civilizaţiei*, Editura Saeculum, Bucureşti, 2001)

1. Ce poţi deduce despre autorul textului şi despre natura acestuia?
   - Ce tip de limbaj utilizează autorul în text?
   - În ce constă intenţia polemică a textului?
   - Cum se explică prezenţa termenilor în limba latină în text?
   - Cine şi în ce context ar putea folosi informaţiile din text?
2. Care este opinia ta despre necesitatea cunoaşterii elementelor esenţiale de cultură şi civilizaţie universală în formarea unui tânăr?

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994.

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan", *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.

Alecsandri, Vasile, *Pasteluri şi alte poezii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005.

Alexandrescu, Sorin, „Simbol şi simbolizare", în *Studii de poetică şi stilistică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Andrei, Mihai, Ghiţă, Iulian, *Limba română*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.

Arghezi, Tudor, *Cuvinte potrivite*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

Aristotel, *Poetica*, Editura IRI, Bucureşti, 1998.

Aristotel, *Metafizica*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001.

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.

Avram, Mioara, *Ortografie pentru toţi*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1990.

Bacovia, George, *Opere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Barbu, Ion, *Versuri şi proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1995.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Editura Echinox, Bucureşti, 1994.

Baudelaire, Charles, „Correspondances", în *Florile Răului*, Editura Univers, Bucureşti, 1991.

Bărboi, Constanţa, *Metodica predării limbii şi literaturii române în liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.

Bentoiu, Pascal, *Imagine şi sens*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.

Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

Blaga, Lucian, „Geneza metaforei şi sensul culturii", în *Trilogia culturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1969.

Blaga, Lucian, *Opere*, vol. I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1982-1986.

Boboc, Elena, *Concepte operaţionale. Limba şi literatura română*, Editura Porţile Orientului, Iaşi, 2001.

Bomher, Noemi, *Iniţieri în teoria literaturii*, Editura Chemarea, Iaşi, 1994.

Bremond, Claude, *Logica povestirii*, Editura Univers, Bucureşti, 1991.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Caragiale, Ion Luca, „Oare teatrul este literatură?", în *Despre teatru*, ESPLA, Bucureşti, 1957.

Călinescu, George, *Clasicism, romantism, baroc*, în *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Champigny, M. Robert, *Le genre dramatique*, Regain, Monte-Carlo, 1965.

Cohen, Marcel, *Pour une sociologie du langage*, Albin Michel, Paris, 1965.

Corneille, Pierre, *Discours sur le poème dramatique*, Garnier, Paris, 1950.

Coşbuc, George, *Balade şi idile. Fire de tort*, Grup Editorial Art, Bucureşti, 2006.

Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1975.

Craig Edward, Gordon, *De l'art du théâtre*, NRF, 1925.

Creangă, Ion, „Povestea lui Harap-Alb", în *Poveşti, povestiri, amintiri*, Editura Steaua Nordului, Bucureşti, 2003.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, III, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Dinescu, Mircea, *Cele mai frumoase 101 poezii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Dinu, Mihai, *Comunicarea*, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2007.

Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii şi civilizaţiei*, Editura Saeculum, Bucureşti, 2001.

Durrenmatt, Friedrich, *Probleme de teatru*, Zürich, 1963.

Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, PUF, Paris, 1965.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.

Eminescu, Mihai, *Opera poetică*, ediţia a II-a revăzută, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

Ghiţă, Gheorghe, Fierăscu, C., *Mic dicţionar îndrumător în terminologia literară*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1974.
Goffman, Erving, *Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Boston, 1974.
Grupul μ, *Retorica generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.
Ionesco, Eugène, *Notes et contrenotes*, Gallimard, Paris, 1962.
Ioniţă, Puiu, *Teoria literaturii*, Editura Paufilius, Iaşi, 2001.
Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir, *Limba română contemporană*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973.
Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971.
Iosifescu, Silvian, *Construcţie şi lectură*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2006.
Jakobson, Roman, „Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă", în *Probleme de stilistică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964.
Jamati, Georges, *Théâtre et vie intérieure*, Flammarion, Paris, 1952.
Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, PUF, Paris, 1980.
Liiceanu, Gabriel, *Tragicul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
Lungu, Dan, *Cum să uiţi o femeie*, Editura Polirom, Iaşi, 2009.
Macedonski, Alexandru, *Poezii*, Editura Naţional, Bucureşti, 1997.
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Bucureşti, 2002.
Manolescu, Nicolae, *Lectura pe înţelesul tuturor*, Editura Aula, Bucureşti, 2003.
Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
Mândra, Vicu, *Jocul situaţiilor dramatice*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.
Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Munteanu, Ştefan, Ţâra, Vasile D., *Istoria limbii române literare. Privire generală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978.
Noica, Constantin, „Între vocaţie şi voinţă", *Vremea*, august 1937.
Pamfil, Alina, „Modelul explicit al studiului literaturii sau despre întreguri şi transparenţe", *Perspective*, nr. 1, 2001.
Pamuk, Orhan, *Mă numesc Roşu*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2008.
Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
Parfene, Constantin, *Receptarea poetică*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
Patraş, Antonio, „E. Lovinescu şi teoria formelor fără fond I", *Convorbiri literare*, 2007.

Scanned with OKEN Scanner

Petrescu, Camil, „Modalitatea estetică a teatrului", în *Comentarii şi delimitări în teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.
Picon, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, Paris, 1960.
Pignarre, Robert, *Histoire du théâtre*, PUF, Paris, 1954.
Pillat, Ion, *Pe Argeş în sus*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.
Pleşu, Andrei, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
Prince, Gerald A., *Dicţionar de naratologie*, Editura Institutul European, Iaşi, 2004.
Propp, Vladimir I., *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Puric, Dan, *Despre omul frumos*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.
Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
Rolland, Romain, *Le théâtre du peuple*, Seuil, Paris, 1972.
Sălăvăstru, Constantin, *Teoria şi practica argumentării*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.
Săndulescu, Alexandru (coord.), *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.
Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.
Simion, Eugen (coord.), *Limba şi literatura română. Manual pentru clasa a XI-a*, Editura Corint, Bucureşti, 2001.
Slave, Elena, *Metafora în limba română*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991.
Starobinski, Jean, *Textul şi interpretul*, Editura Univers, Bucureşti, 1985.
Stănescu, Nichita, *Fiziologia poeziei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990.
Talat, Ahmed, *Turcia. Ghid turistic*, Editura Vremea, Bucureşti, 2002.
Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978.
Vianu, Tudor, „Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului", în *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 1997.
Vianu, Tudor, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, ESPLA, Bucureşti, 1955.
Vianu, Tudor, *Estetica*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968.
Viegnes, Michel, *Teatrul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1999.
Vitez, Antoine, *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris, 1991.
Vraciu, Ariton, *Lingvistică generală şi comparată*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980.
Wellek, Rene, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.
*** *Dicţionar de filosofie*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
*** *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
*** *Gramatica Academiei*, 2005.

Scanned with OKEN Scanner

În colecţia **BAC**

au apărut:

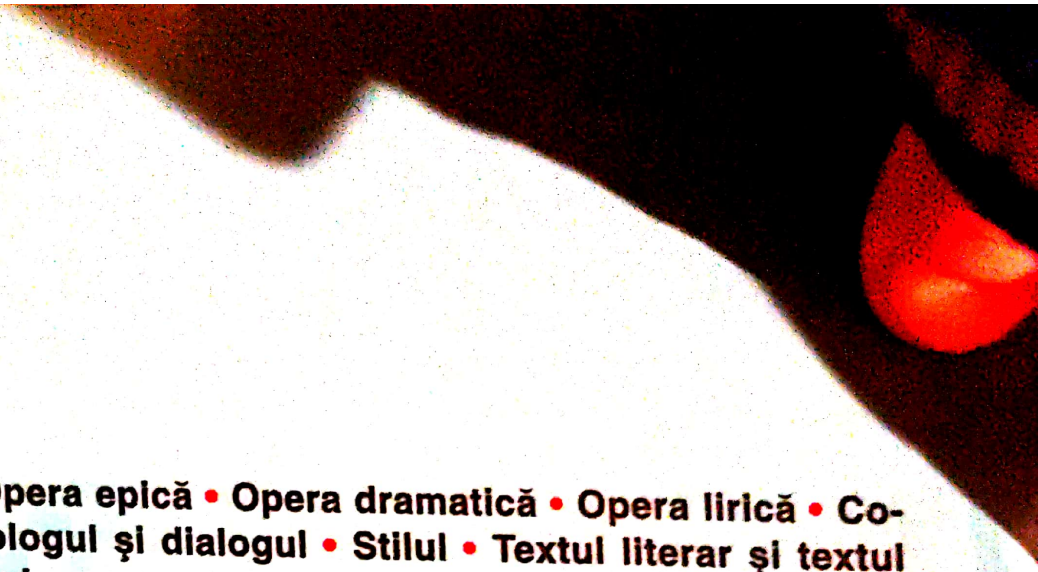
Viorel Irimia – *Teste-grilă de istorie pentru admiterea în învăţământul superior*
Constantin Corega, Seryl Talpalaru – *Teste de fizică. Termodinamică şi electricitate; evaluare, bacalaureat, admitere*
Mona Coţofan, Liliana Balan – *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*
Anton I. Adămuţ – *Filosofie. Sinteze pentru bacalaureat şi admiterea în învăţământul superior*
Mona Coţofan, Mihaela Doboş – *Literatura română pentru liceu. Repere tematice pentru manualele alternative – clasa a IX-a*
Mihaela Chilărescu, Adriana Maxim – *Limba engleză pentru bacalaureat şi nu numai...*
Alina-Antoanela Ştefăniu – *Ready for Exams: Your Key to Literature* (ediţia a II-a revăzută)
Camelia Gavrilă, Mihaela Doboş – *Compendiu de teorie şi critică literară. Repere pentru bacalaureat*
Luminiţa Adămuţ, Anton I. Adămuţ – *Filosofie. Teste-grilă pentru BAC*
Seryl Talpalaru – *Fizică. Teste pentru bacalaureat. Electromagnetism*
Mihaela Fiscutean, Dorin Fiscutean, Doina Petrean – *Teste de geografie pentru bacalaureat*
Camelia Gavrilă, Mihaela Doboş – *Evaluarea la limba şi literatura română. Teste şi repere teoretice pentru liceu şi bacalaureat*
Viorica Ionescu, Gabriela Pavel – *Focus on English Grammar and Exams*
Hortensia Pârlog, Pia Brânzeu, Luminiţa Frenţiu (coord.) – *Instant English*
Liliana Balan, Maria Trandafir, *Literatura română pentru bacalaureat. Eseuri şi teste*
Rodica Luca, Rodica Perjoiu, *Fizică. Bac. Listă de termeni. Teste-grilă. Întrebări. Probleme*
Luminiţa Adămuţ, Anton I. Adămuţ – *Filosofie. Sinteze, comentarii, teste-grilă*
Camelia Gavrilă, Mihaela Doboş – *Receptarea textului literar. Analize, interpretări, repere critice*
Camelia Gavrilă, Mihaela Doboş – *Receptarea textului. Noţiuni de teorie literară, limbă şi comunicare*

în pregătire:

Rodica Luca, Rodica Perjoiu – *Fizică BAC. Listă de termeni. Teste-grilă* (ediţia a IV-a revăzută)

Scanned with OKEN Scanner

POLIROM



Arta, literatura • Opera epică • Opera dramatică • Opera lirică • Comunicarea • Monologul şi dialogul • Stilul • Textul literar şi textul nonliterar • Limbajul

Educaţia, cultura şi formarea sunt valori fundamentale ale oricărei societăţi, iar instrumentul prin care acestea se realizează nu poate fi decât cartea. Ieri şi azi, mâine şi totdeauna, tinerii sunt chemaţi să caute în ei înşişi şi în jur acele repere care să-i orienteze spre succes şi spre împlinire, într-o lume care se schimbă mereu. Lucrarea *Receptarea textului. Noţiuni de teorie literară, limbă şi comunicare* îşi propune să exploreze condiţiile de existenţă a cuvântului scris, adresându-se atât elevilor de pe băncile liceului, viitorilor absolvenţi care se pregătesc pentru examenul de bacalaureat, cât şi oricărui cititor, specializat sau nu în domeniul filologiei, care caută răspunsuri şi modalităţi de a pătrunde în lumea literaturii şi a comunicării.

Foto copertă: © Olena Mykhaylova/Dreamstime.com, © Mari1/Dreamstime.com

Scanned with OKEN Scanner